ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK

UND

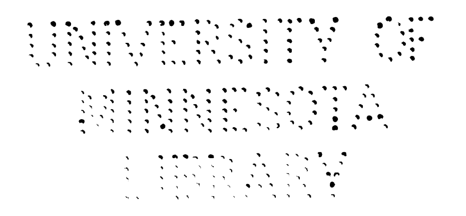
ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

MAX DESSOIR

VIERZEHNTER BAND





STUTTGART
VERLAG VON FERDINAND ENKE
1920

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

Inhaltsverzeichnis des XIV. Bandes.

Abhandlungen.

Bemerkungen.

Besprechungen.



Schriftenverzeichnis für 1918.

Vorlesungen an Universitäten deutscher Sprache.

Berichtigung zur Arbeit Daninger.

S. 272, Zeile 3 hat die Numerierung 1. zu entfallen; S. 272, Zeile 9 von unten: Streichbässen statt Streichbläsern; S. 274, Anmerkung: das Wort „eckige“ ist zu streichen.

I.

Georg Simmel und die Philosophie der Kunst.

Von

Emil Utitz.

Der Herausgeber dieser Zeitschrift hat an mich die ehrende Aufforderung gerichtet, in Form eines Nachrufes Georg Simmels Kunstphilosophie zu würdigen. Ich habe Georg Simmel nicht gekannt, ja ich habe ihn niemals sprechen gehört. Sachlich stehe ich seinem Werk in vieler Hinsicht fern. Wenn ich mich trotzdem entschloß, der Einladung des Herausgebers Folge zu leisten, so überwand der Gedanke alle Hemmungen, daß es vielleicht angebracht ist, nach den vielen Aufsätzen, die beredt die Persönlichkeit des Dahingeschiedenen gefeiert haben, auch einmal ganz nüchtern zu schildern, welches Erbe Simmel unserer Wissenschaft hinterlassen hat.

Es gibt zwei Arten segensreicher Erbschaften. Die erste läßt sich leicht ausdrücken und berechnen durch greifbare Werte: Geld, Grundstücke, Häuser usw. Die zweite ist nicht so einfach faßbar: sie besteht z. B. in einer sorgfältigen Erziehung, vortrefflichen Ratschlägen, in dem Vorbild eines makellosen Lebens. Vom Erben hängt es nun ab, ob und wie er diese Schätze ausnützt: den Vorzug der Erziehung, die Weisheit des Rates, die Richtlinien aus jenem Dasein.

Durchmustert man das Erbe Simmels für die Kunstphilosophie, so ist es vorwiegend eines der zweiten Art: weniger festes Ergebnis, geprägte Münze, als: Aufgabe, Problem, Weckruf und Zielweisung. Wir wollen darum auch damit beginnen. Obgleich wir mit dem unserer Wissenschaft zugefallenen Erbe uns möglichst zu bescheiden streben, werden wir doch hier und da auf die Gesamtleistung Simmels wenigstens hinblicken müssen. Denn er war ein Feind jeder atomisierenden Zerstückelung; mit einer geradezu religiösen Verehrung kündete er immer und immer wieder das Wunder der Einheit alles Lebens, die Einheit der Persönlichkeit. Alles, was er schuf, mag es im einzelnen noch so hart einander widerstreiten, wurzelt in der dunklen Tiefe eines einzigartigen und einheitlichen Wesens. Alle seine Schriften sind lediglich die schöpferische Entfaltung dieses Seins, Pulsschläge seiner Lebensbewegtheit. Man darf wohl sagen: Simmel hat uns die Philo-

sophie in seinem Werke »vorgelebt«. Der funktionelle Charakter der Philosophie, den er vertrat, in ihm wurde er Tat und Wirklichkeit. Und das ist das Hinreißende, Aufrührende und vielleicht auch Gefährliche seiner Bücher und Aufsätze: sie offenbaren weniger Philosophie im Sinne eines systematisch geordneten, ineinander verzahnten Begriffssystems, als Philosophieren in der Form eines ruhelosen Werdens und Gärens, das eines Denkens sich bedient, reich befruchtet von der ganzen Weite eines Menschen, der erschauernd nimmer müde mit allen Dingen dieser Welt ringt, mit ihren geringfügigsten und größten.

Sein letztes Buch trägt den Titel »Lebensanschauung«. In diesem Wort sind die beiden Grundtatsachen vermählt, die Simmel stets anbetete: das »Schauen« und das »Leben«. Gewiß galt seine Leidenschaft dem Denken; nicht so sehr der fertigen Erkenntnis, sondern dem Denken als Prozeß, in dem sich ihm das Schauen kristallisierte, ihm bewußt ward, und durch das er lebte. Indem sein Leben Denken war, alles Leben in dieses Denken einströmte, um in ihm Form und Gestalt, Wort und Bild zu werden, behielt dieses Denken auch noch auf den eisigsten, höchsten Gipfeln der Abstraktion Glanz und Wärme, jenen Hintergrund unausschöpfbarer, ewig rätselvoller Irrationalität, die als stolzeste und zugleich verhängnisvollste Gabe allem Lebendigen eignet. Indem aber sein Denken immer vom Leben umschlungen, durchglüht, aufgepeitscht oder gezügelt erscheint, wird es nicht reines Erkennen: es bleibt Bekenntnis, Dokument einer bestimmten Persönlichkeit. Das wissenschaftliche Ergebnis und überhaupt die Wissenschaft sind dabei — man verzeihe mir dieses harte Wort — etwas letzthin Zufälliges, gar nicht in erster Linie Angestrebtes und Gewolltes. Ob der Gegenstand Kant oder Rembrandt heißt, er ist nur ein Sprungbrett, von dem aus Simmel aufschnellt, um sich auszuleben in der Form seiner Geistigkeit. In ihrem Auswirken wird allgemein Gültiges gefunden und auch bewiesen, aber nur, weil es gerade in der Richtung dieser Bewegtheit liegt. Man denkt dabei an Goethe, dem Simmel eines seiner vorzüglichsten Werke gewidmet hat. Aber es ist nicht der Goethe, von dem Simmel so ergreifend sagt: die Art, »wie Goethe seinem eigenen Leben im Alter gegenüberstand, ist die großartigste Objektivierung des Subjekts . . ., von der wir wissen. Denn nicht nur die Vergangenheit, die er als abgeschlossen ansehen konnte, war ihm ein reines Bild geworden. Sondern der eben erlebte Tag war ein solches, ja, der Moment des Erlebens selbst war ihm ein objektives Geschehen, nicht nur im Sinne der gleichzeitigen Selbstbeobachtung, der Spaltung des Bewußtseins, die sicher oft gar nicht bestand, wenigstens nicht mehr als bei vielen anderen Menschen auch; vielmehr, der innere Ton des Erlebens, die Art, wie es subjektiv unmittelbar vorging,

hatte den Charakter der Objektivität. Nicht nur einzelne Lebensinhalte waren ihm objektiv geworden, sondern sozusagen der Lebensprozeß selbst — er bedurfte für diese Objektivität nicht mehr der Form des Gegenüber«. So geht durch das Goethesche Leben von sehr früh an ein Zug von Resignation, »dem er oft Ausdruck und Nachdruck gibt. Der Sinn aber dieses Verzichtens in dem allgemeinsten, sein Leben durchziehenden Sinne scheint mir kein anderer zu sein, als daß ihm nur auf diesem Wege jene Objektivierung seines Subjekts gelang. Er mußte sich dauernd überwinden, damit die Intensität, die unmittelbare, selig-unselige Strömung seines Lebens gegenständlich werden konnte«. Nein, jene Objektivation war Simmel nicht verliehen. Ich spreche dies nicht als Tadel aus, sondern lediglich zur Charakteristik. Das Skizzenhafte, Fragmentarische, Unabgeschlossene, die ewige Melodie, die nur unterbrochen werden kann, ohne aber von sich aus den klärenden, harmonischen Ausklang zu gewinnen, sie wurzeln in jener Eigentümlichkeit Simmels. Und darum ist er kein Platon oder Aristoteles, sondern ein Sokrates, der aus bedrängter Unruhe des Herzens immer wieder fragt, der nichts zu wissen behauptet und doch an allem rüttelt, der mit dem Bildhauer Kleiton über Kunst streitet und mit jedem anderen gerade über das Problem, das zunächst ins Auge fällt, der aber nicht geistig verfließt in die verstrickende Vielheit der Fragen, sondern durch sie die Einheit seiner Persönlichkeit immer reiner gestaltet. Denn hier ist Philosophieren Lebenshaltung und Lebensform

Tiefste Wesenssaiten Simmels erklingen, wenn er diese Art des Philosophierens versucht zu umschreiben, zu rechtfertigen und zu verteidigen. Denn hier kämpft er für das Eigenrecht seiner Persönlichkeit. Nach ihm soll die Philosophie nicht die Objektivität der Dinge nachzeichnen, »das tun die ‚Wissenschaften' im engeren Sinne, sondern die Typen der menschlichen Geistigkeit, wie sie sich je an einer bestimmten Auffassung der Dinge offenbaren. Nicht die — irgendwie verstandene — Übereinstimmung mit einem ‚Gegenstand' steht für ihre Behauptungen in Frage, sondern daß diese den adäquaten Ausdruck für das Sein des Philosophen selbst, für den in ihm lebenden Menschheitstypus darstellten — sei es, daß dieser eine bestimmte Kategorie von Individuen umschriebe, sei es, daß er ein, in irgendeinem Maße in jedem Individuum vorhandenes Element bildete«. »Platos Ideenlehre, Pantheismus der Stoiker und Spinozas, Fichtes weltschöpferisches Ich, Schellings Lehre von der Identität von Natur und Geist, Schopenhauers Willensmetaphysik, — alles dieses ist oft und bündig ‚widerlegt'; allein der jeweilige menschliche Typus, der in diesen Irrtümern' seine Reaktion auf das Dasein niedergelegt hat, hat alle Widerlegungen überlebt und jenen Lehren eine in seinem eigenen

Maße unsterbliche Bedeutung verliehen — die ihr Kriterium als Wahrheit jedenfalls nicht von dem Punkte her gewinnt, auf den die sachliche Bedeutung zugeht, sondern von dem, aus dem sie herauskommt«. Und in der nachgelassenen Schrift über »Lebensanschauung« heißt es: »Welcher Leitbegriff ... jeweils dem einzelnen Denker seine Welt als solche schafft, hängt ersichtlich von einem charakterologischen Typus ab, von dem Weltverhältnis seines Seins, das das Weltverhältnis seines Denkens begründet.«

Besonders deutlich spricht sich Simmel aus in der Einleitung zu dem — unter dem Namen »Philosophische Kultur« erschienenen — Bande: »Soll der philosophische Prozeß wirklich von der universellen Breite des Daseins ausgehen, so scheint er ... in unpräjudiziert vielen Richtungen laufen zu müssen. Manche Erscheinungen, manche Stimmungen, manche Verknüpfungen des Denkens weisen die philosophische Reflexion in eine Direktive, die, bis ins Absolute verfolgt, ein Pantheismus wäre, manche umgekehrt in die Richtung des Individualismus; manchmal scheint diese Reflexion in einem idealistischen, manchmal in einem realistischen, hier in einem rationalen, dort in einem voluntaristischen Definitivum enden zu müssen. Es besteht also ersichtlich eine innerlichste Beziehung zwischen der ganzen Fülle des gegebenen Daseins, das der philosophischen Tiefenschicht zugeführt zu werden verlangt, und der ganzen Fülle möglicher metaphysischer Absolutheiten. Das flexible Gelenk zwischen beiden, die mögliche Verbindung, um von jedem Punkte des einen zu jedem des anderen zu gelangen, schafft jene, auf keine Absolutheit festgelegte Bewegtheit des Geistes, die in sich selbst metaphysisch ist.« Simmel fühlt sich gedrängt, seinen Standpunkt gegen den naheliegenden Einwand zu verteidigen, es handle sich hierbei um Eklektizismus und Kompromißweisheit. »Beide sind nicht weniger an den festgewordenen Resultaten des Denkens verankert, als irgendeine einseitige exklusive Philosophie; nur daß sie die gleiche Form statt durch einen prinzipiellen Gedanken, durch ein Mosaik von Stücken solcher ausfüllen, oder deren Gegensätze graduell bis zur Verträglichkeit herabsetzen. Hier aber handelt es sich um die ganz prinzipielle Wendung von der Metaphysik als Dogma sozusagen zu der Metaphysik als Leben oder als Funktion, nicht um die Art des Inhalts der Philosophie, sondern um die Art ihrer Form, nicht um die Verschiedenheiten zwischen den Dogmen, sondern um die Einheit der Denkbewegung ...« Allerdings muß Simmel eingestehen, daß von den genialen Schöpfern innerhalb der Geschichte der Philosophie kein einziger diese Akzentverlegung von dem *terminus ad quem* der philosophischen Bestrebung auf ihren *terminus a quo* zugeben würde. Er sucht diesen Sachverhalt dahin zu deuten, daß die überaus starke

geistige Individualität jener Persönlichkeiten sich nur in ein dem Inhalt nach völlig und einseitig bestimmtes Weltbild projizieren könne, und daß der Radikalismus der formalen philosophischen Lebensattitüde mit diesem Inhalt unlösbar und intolerant in eins verschmelze. Wahrhaft befriedigend ist diese Lösung gewiß nicht; denn eines verkennt Simmel ganz sicher: den nach dem Unbedingten ringenden Wahrheitseifer jener Großen, der nur vor Notwendigkeiten und Unmöglichkeiten halt macht. Wenn er hierfür eine echte philosophische Kultur verlangt, die sich nicht auf das Bekenntnis zu einzelnen Theorien stützt, sondern in einem durchgehenden geistigen Verhalten zu allem Dasein besteht, in einer intellektuellen Bewegtheit auf die Schicht hin, in der alle überhaupt möglichen Linien der Philosophie laufen, so ist dies letzthin eine Verschiebung des Problems und eine Art »Ersatz«. Das durchgehende geistige Verhalten zu allem Dasein haben alle führenden Philosophen besessen, nur eben unter der einen Kategorie objektiver Erkenntnis. Der ungenügende Stand der Wissenschaft, die subjektiven Einflüsse der Individualität erscheinen ihnen als verfälschende Fehlerquellen, deren sie sich freilich nicht immer bewußt waren. Ob jene Verbreiterung der philosophischen Einsicht auf Kosten der geschlossenen Einheit des systematischen Kernes nicht zu teuer bezahlt wird, ist eine andere Frage. Sie ähnelt gefährlich jener neuen Stufe der Kunstbildung, die alle Stile als durchaus notwendig erkennt und darum die Sicherheit des eigenen Kunstverhaltens einbüßt, ja das tiefste Schaffen lähmt. Psychologisches und Philosophisches schillern durcheinander in den Leitlinien Simmels: einerseits handelt es sich doch um den seelischen Grundtypus, dem die einzelnen philosophischen Gedankenwelten entstammen, also um eine Art differentiell psychologischer Erklärung. Mit der Aufweisung dieser Notwendigkeit ist aber gar nichts entschieden über die sachliche Richtigkeit der betreffenden inhaltlichen Ergebnisse die ja einer ganz anderen Schicht angehören. Und da scheint nun Simmel zu glauben, daß nicht das einzelne philosophische System, sondern alle zusammen erst der »Wahrheit« — ich gebrauche hier diesen ungenauen Ausdruck, um mir längere Darlegungen zu ersparen — sich nähern. Das ist aber etwas völlig anderes als jene Verankerung in der bestimmt charakterisierten Geistigkeit der einzelnen philosophischen Vertreter. Ebenso wie wir unterscheiden müssen das Philosophieren als psychologischen Prozeß von der Philosophie als geregelter Ordnung der Begriffe. Das Ausleben einer Persönlichkeit im Philosophieren mag für diese ein Entfalten ihrer letzten geistigen Fähigkeiten bedeuten, ja einen Ausdruck ihres gesamten Daseins, aber das hat mit dem Ertrag des Philosophierens nichts zu schaffen. So scharf Simmel den funktionalen Charakter der Philosophie betont, so

scharf ist er häufig in der Polemik. Von seinen Voraussetzungen aus könnte er aber doch nur um sein eigenes Lebensrecht kämpfen, um die Eigengesetzlichkeit seines Wesens, und nicht mit logischen Mitteln und mit Formen des Beweises.

Nur anmerkungsweise wollte ich auf diese Zwiespältigkeiten hinweisen, die unaufgelösten Akkorden gleichen. Da ich aber mit einem reinen Klange diese einleitende Betrachtung schließen möchte, gebe ich einen der eindrucksvollsten Vergleiche Simmels hier wieder. Wenn ich so häufig — und vielleicht weit über das gewohnte Maß hinaus — Simmel selbst sprechen lasse, geschieht es aus Furcht, durch Umgießung in andere Worte den Sinn seiner Darlegungen umzudeuten, und aus dem Bestreben, dem Leser den eigentümlichen Reiz Simmelscher Schreibweise gerade in diesem Nachruf besonders deutlich vorzuführen: »In einer Fabel sagt ein Bauer im Sterben seinen Kindern, in seinem Acker läge ein Schatz vergraben. Sie graben daraufhin den Acker überall ganz tief auf und um, ohne den Schatz zu finden. Im nächsten Jahre aber trägt das so bearbeitete Land dreifache Frucht. Dies symbolisiert die hier gewonnene Linie der Metaphysik. Den Schatz werden wir nicht finden, aber die Welt, die wir nach ihm durchgraben haben, wird dem Geist dreifache Frucht bringen — selbst wenn es sich in Wirklichkeit etwa überhaupt nicht um den Schatz gehandelt hätte, sondern darum, daß dieses Graben die Notwendigkeit und innere Bestimmtheit unseres Geistes ist.«

* * *

Darum konnte auch Simmel ohne akademische Verengung schlechthin über alles philosophieren, weil eben auf dem Philosophieren der Nachdruck lag. Die Maler des Impressionismus malten auch alles; da es ihnen weniger auf dieses »Alles« ankam, als auf das »Wie« des Malens, in dem nicht nur ihr technisches Können beschlossen war, sondern ihre gesamte Lebens- und Weltstellung. So philosophierte Simmel über die Persönlichkeit Gottes und über die Mode, über eine japanische Vase und über das Geld, über Geschichte und Zukunft, über Ruinen und Alpen, über Michelangelo und Goethe. Diese Inhalte — und unzählige andere — traten erregend in sein Leben ein und wurden von diesem in den Strom des Denkens hineingerissen. Oft umgebogen und verzerrt, erfuhren sie doch auch häufig eine wundersame Erleuchtung und Durchleuchtung, und fast immer eine Vertiefung. Stets fand Simmel den Weg von einem zum anderen, nichts blieb in einsamer, abgesplitterter Vereinzelung, alles ward verwoben in die große Einheit seines Lebens und seiner Welt.

Simmel liebte den Ausdruck: »letzte Entscheidung«. Oft und oft

kehrt diese Formel wieder, auch in seinem letzten Werke klingt sie hin und wieder an. Ihre Bedeutung wird am deutlichsten im Vorwort zum Rembrandtbuch. Wenn man so pedantisch sein darf, hier von einer Methode zu sprechen, offenbart sich ihre Art unter dieser Spiegelung. Simmel geht davon aus, daß man die fertige Kunsterscheinung unter vielerlei formale und inhaltliche Gesichtspunkte stellen könne und sie damit in lauter einzelne Eindrucksfaktoren zerlege. »Allein sie ist aus deren Zusammensetzung so wenig herstellbar und deshalb so wenig daraus verständlich, wie ein Körper als lebendiger aus den zerschnittenen Gliedern auf dem Seziertisch. Das ästhetische Nebeneinander ist ihr so wenig äquivalent wie das historische Nebeneinander, denn entscheidend für sie ist etwas ganz anderes: die schöpferische Einheit.« »Ebensowenig ist der Eindruck des Kunstwerks gleich den summierten Eindrücken all der Seiten und Qualitäten seiner, die die sondernde Ästhetik hervorhebt. Vielmehr, auch hier ist das Entscheidende etwas ganz Einheitliches, das sich aus oder über jenen Einzeleindrücken erhebt; und alle psychologische Analyse ... läßt die schlechthin zentrale, seelische Wirkung draußen, die das künstlerische Erlebnis als solches ausmacht. Dieses Erlebnis geht nun freilich, wie ich glaube, in die Formen wissenschaftlichen Erkennens überhaupt nicht ein. Das unmittelbare Gefühltwerden ist die einzige Art, auf die es da ist, und in ihr müssen wir es sozusagen unangerührt stehen lassen.« So setzt die philosophische Betrachtung das Ganze des Kunstwerks, als Dasein und Erlebnis, voraus und sucht dieses nun »in die ganze Weite der seelischen Bewegtheit, in die Höhe der Begrifflichkeit, in die Tiefe der weltgeschichtlichen Gegensätze einzustellen«. »Jenes primäre Erlebnis des Kunstwerks, von dem dessen philosophische Weiterführungen genährt werden, ist nicht mit objektiver Eindeutigkeit festzulegen: es bleibt, soviel Theoretisches auch von ihm ausgehen mag, in der Form der Tatsache, und ist der Theorie unzugängig — zwar nicht von zufälliger Willkür erfüllt, aber von einer immerhin individuellen Gerichtetheit, die die philosophischen Linien von ihm aus in mannigfaltigster Richtung verlaufen läßt. Von jeder Gruppe solcher Linien kann man beanspruchen, daß sie zu letzten Entscheidungen führe, aber keine darf beanspruchen, zu den letzten zu führen.« »Was mir von je als eine wesentlichste Aufgabe der Philosophie erschien: von dem unmittelbar Einzelnen, dem einfach Gegebenen das Senkblei in die Schicht der letzten geistigen Bedeutsamkeiten zu schicken — das soll nun an der Erscheinung Rembrandts versucht werden.« »Dies einfach Tatsächliche ist hier jenes Erlebnis des Kunstwerks, das ich als ein unauflösbar Primäres hinnehmen will. Daß die daran angesetzten philosophischen Richtlinien sich durchaus

in einem äußersten Punkte zu schneiden, sich also in ein philosophisches System einzuordnen hätten, ist ein monistisches Vorurteil, das dem — viel mehr funktionellen als substanziellen — Wesen der Philosophie widerspricht.« Das der Theorie unzugängliche, wirklichkeitsgesättigte Erlebnis in seiner Einheit und Unberührtheit ist demnach Grundlage und auslösender Reiz; aber die durch dieses persönliche Erlebnis erregte Bewußtseinsbewegtheit schwingt und zittert nach auf dem ganzen Wege — eben der Philosophie nach Simmel — bis zu jenen letzten Entscheidungen, die das Einzelne verknüpfen mit den großen Zusammenhängen, die alles Seiende verflechten. Jedes Erlebnis kann für Simmel so Quellpunkt langer Reihenbildungen werden, ja manchmal hat man sogar die Empfindung, daß Simmel — auch darin den Meistern des Impressionismus ähnlich — geflissentlich gleichsam die Aschenbrödel unter den Erlebnissen bevorzugt, um gerade an ihnen, sei es seine virtuose Kunst des Philosophierens zu offenbaren — was mir weniger sympathisch ist — oder sei es zu zeigen, wie selbst von jenen Pfade in die letzten Tiefen leiten. Diese Tiefen münden aber nicht in einen Punkt; sie sind lediglich höchst mögliche begriffliche Erfassungen der »Welt«, oder die uns zugänglichen »Welten«. Nur so glaubte er eine Abschattung der ganzen Fülle und Breite des Lebens zu gewinnen und seiner weitesten Überhöhungen; jedes System mußte ihm als Verengung erscheinen, als Ungerechtigkeit gegenüber allem, was in den Spannweiten des Systems nicht zur Eigengeltung kam, ja als eine Beraubung an Eilanden des Geistes, die außerhalb der Grenzen jener Reiche lagen. Diese Sehnsucht nach dem Grenzenlosen und die Gefahr, im Gestaltlosen zu verfließen, teilt Simmel mit der Mystik. Es ist eine der sonderbarsten Tatsachen — und schon Spinoza ist ein großes Beispiel — wie in der Mystik bisweilen schärfstes Denken und eine Bewegung über alles Denken hinaus sich vermählen, und wie bestimmte Erlebnisse gleich hallenden Grundakkorden immer und immer wieder durchklingen bis in die zartesten Verästelungen begrifflicher Analyse, so rein logisch auch diese erscheinen mögen. Dieser subtile Psychologismus ist wissenschaftlich durch seine Verdecktheit und Verhülltheit manchmal eine besonders peinliche und schwer zu verstopfende Fehlerquelle, aber geistesgeschichtlich betrachtet: ebenso manchmal eine schöpferische Kraft ersten Ranges.

Jene Verwurzelung Simmels im Leben ist auch der Grund, daß er allem Lebendigen fast fieberhaft sich zuneigt, wie aus einer geheimen Angst heraus, irgendein Erlebnis nicht erschauernd durchkosten und durchdenken zu dürfen. Und dieser Zug bedingt das, was wir als seine »Modernität« bezeichnen können, das im betonten Sinne Zeitgenössische in seinem Wesen. Er horcht eben in die Zeit und den Tag

hinein, belauscht sie, um ihnen Form abzugewinnen, oder um ihnen die Form seiner Geistigkeit aufzuprägen. Als er nach der Gewohnheit vieler Professoren Kriegsvorträge hielt — gesammelt in »Der Krieg und die geistigen Entscheidungen« — da stachelte ihn gewiß nicht das Bedürfnis, auf Massen aufklärerisch zu wirken, oder gleich einem neuen Fichte mahnend ans Volk sich zu wenden, sondern der rein innere Kampf mit ungeheueren Tatsächlichkeiten und das würgende, ihn fast erstickende Gefühl der Verpflichtung, sie durch Denken zu bezwingen, im Denken ihnen ihren letzten Sinngehalt zu entreißen. Denn sonst drohte der Ansturm jener Erlebnisse ihn zu vernichten. Aber gerade weil er sich so häufig Tatsächlichkeiten zuwandte, die noch ganz in der Glühhitze ihrer Bewegtheit und Erregung befangen waren, drang er bisweilen — schauend, sichtend und erkennend — gleichsam nicht bis zu ihnen durch, sondern fasste nur die oberflächlicheren Außenseiten, die ihnen geistige Mode aufgedrückt hatte. So wie Worte oft Tatsachen verdunkeln, ja sich an ihre Stelle schieben, so deckt manchmal die glatt kleidsame Form der Mode Strömungen, die tief unter jener fließen und rauschen, und deren schaumgekrönte Sichtbarkeit sie lediglich ist. Wenn dann Simmel noch so scharfsinnig und kühn in immer höheren Übersteigerungen die ursprünglichen Gegebenheiten fortentwickelt, es sind in diesen Fällen doch in sich fragliche und wackelnde »Gegebenheiten«. In den Kriegsvorträgen tritt dies deutlich, sogar sehr deutlich hervor; aber wir spüren diesen Zug, wenn Simmel — um Beispiele aus der Kunstphilosophie zu bringen — nordisch-germanische und gräko-romanische Kunst scheidet, allzu befangen in den Etiketten, die gerade geläufig sind, oder wenn er in starke Abhängigkeit vom jüngsten Expressionismus sich begibt. Gewiß hat eben dieser — an Hermann Bahrs Art und Weise erinnernde — Zug ganz besonders Simmels Popularität und Berühmtheit gesteigert, wie ja oft die Ursache zum weittragenden Erfolge bei großen Männern an ihre äußerlichsten Vorzüge anknüpft.

Aber neben dieser, immerhin etwas fatalen Seite der Modernität treffen wir andere, bedeutungsvollere: So scheint es schon einer tieferen Schicht anzugehören, wenn Simmels Denken durchtränkt ist von allem Geistigen der Gegenwart: von Nietzsche und Bergson, vom Neukantianismus, und von der Phänomenologie, von Konrad Fiedler und Alois Riegl. Gewiß lassen sich diese und viele andere »Einflüsse« feststellen; bald liegen sie offenkundig da, bald schillern sie in verschiedenen Variationen durch, aber stets sind sie bei Simmel so weit verarbeitet, daß sie sein Eigengut geworden sind, und er hat sie nur insoweit angenommen, als sie in Tönung und Färbung seines Wesens einbezogen werden konnten. Sie sind keine Fremdkörper geblieben,

geschweige denn Aufputz oder Arabeske. Damit hängt es auch zusammen, daß Simmel nicht gern zitiert, keine Literatur anführt, und, auch wo er polemisiert, nur ganz selten bestimmte Namen nennt. Wissenschaftlich bedeutet dieses Vorgehen gewiß keinen Vorteil; aber Simmel konnte nicht anders, ohne seine Eigenart zu verleugnen. Die Anschauungen und Ansichten anderer sind eben seine eigenen Probleme geworden, Möglichkeiten bestimmter Sachverhalte. Indem er eine Frage hin- und herwirft, um sie von allen Seiten zu bespiegeln, tauchen jene Motive auf, aber als Teilbestandteile seiner eigenen, ewigen Melodie, und nur mit diesem Stellenwert. Ist er näher interessiert, tiefer erschüttert, wie etwa von der Gedankenwelt eines Kant, der Persönlichkeit eines Goethe oder der Kunst eines Rembrandt, dann ringt er mit diesen Erlebnissen, aber sie selbst sind schon etwas anderes als Kant, Goethe oder Rembrandt nach ihrem streng objektiven Sein. Aber gerade darum glücken ihm auch bisweilen Einsichten, die an Entschleierung tiefster Ichqualitäten weit das in den Schatten werfen, was nüchterne Unpersönlichkeit zu erarbeiten vermag. Die fast überreiche Instrumentation Simmelscher Schreibweise beruht gewiß mit darauf, daß alle jene Einflüsse mitklingen, aber nicht vereinzelt, sondern eingeschmolzen in die Einheit seines Lebens und Denkens. Er hat sich durch sie entfaltet, und sie haben ihn bereichert; sie sind aber keine »Vermögen« in ihm, sondern sie sind zu seinen eigenen Kräften geworden. Von Assimilation darf man daher nicht sprechen, weil da immer noch eine Zweiheit verbleibt, wenn auch eine innige und naheverbundene, sondern von einer vollen Einbürgerung. Hier stoßen wir auf einen Zug, der von fern an Goethe gemahnt, den ehrfürchtig bewunderten Meister Simmels. Und gerade dieser Zug sichert dem Simmelschen Schaffen den bezwingenden Eindruck des edel Kultivierten.

In eine noch tiefere Schicht läßt uns aber jene »Modernität« blicken: nämlich in die, aus der heraus Simmel als erster Probleme der Zeit ergriffen hat. Er ist Pragmatist lange vor dem Pragmatismus gewesen. Er ist einer der Begründer der gegenwärtigen Soziologie und Geschichtsphilosophie. Er bietet in seinem Goethebuch das erste Beispiel, eine einzigartige Persönlichkeit aus dem Wesenskern ihres Seins her zu verstehen, aus der Eigengesetzlichkeit ihres Charakters. Die Beispiele ließen sich leicht häufen. Es ist — nur um noch ein einziges zu nennen — oft erstaunlich, wie Simmel von ganz anderen Seiten her Fragen der neuesten differentiellen Psychologie aufwirft, auch hier ganz dem Zuge der Zeit folgend, oder sie verstehend ihr voraneilend. Indem er eben völlig die Gegenwart durcherlebt, erfährt er auch immer wieder, was sie will. In wenigen kreiste ihr geistiges Wollen so stark, so brausend, wie in ihm. Und das fühlte dunkel-

ahnend die Jugend und jubelte ihm zu. Sie grüßte in ihm sich selbst; in vielem war er ihr Bestätigung eigenen Strebens, Rechtfertigung eigenen Wünschens, Legitimation eigener Tat.

Nach zwei Richtungen hin unterschied sich Simmel allerdings deutlich von der heutigen Jugend. Sie verlangt nach dem Absoluten und Endgültigen. Er war Skeptiker. So tief er nach letzten Entscheidungen bohrt, die »letzte Entscheidung« zu finden, lehnt er ab. Metaphysik; dies dunkle, weite Land ist seine geistige Heimat, die er als ewiger Wanderer durchzieht in immer neuem, gläubigen Staunen. Aber das »Unbedingte« sucht er nicht, das Wandern ist seine Bestimmtheit. Wer stets wandert, tut dies auch bisweilen nur um des Wanderns willen. Und hier verknüpft sich mit jener Skepsis — die ich durchaus ehre und weit jeder glatt voreiligen und vorwitzigen Lösung vorziehe — ein Zug des »*l'art pour l'art*«. In der Kunst läßt Simmel diesen Grundsatz nicht gelten, aber sein Denken nähert sich manchmal in schwächeren Stunden dieser Form. Das Artistische, die Brillanz des großen Könners ist ihm nicht durchaus fremd. Keiner, der ein Instrument meistert, verzichtet darauf, gelegentlich mit ihm und auf ihm bloß zu spielen. Denn auch dieses Spiel ist probende Kraft, schwingender Rhythmus des Lebens. Es ist also kein einseitiger Lobspruch zugunsten der Jugend, wenn sie nach diesen Tendenzen hin völlig von Simmel abrückt. Nur wahre Genialität kann ihn da überwinden; und auch sie nicht völlig. Denn was Simmel von Goethe sagt, gilt allgemein von allem Schöpfertum aus lebendigen Tiefen eigenen Seins: »Gerade was Goethes Werk so unvergeßlich macht: daß es in jedem Augenblick der unmittelbare Pulsschlag seines Lebens ist, macht es in vielen dieser Augenblicke schwächer, als das Werk des sekundären Künstlers, das von einer dem Leben bereits gegenüberstehenden Norm reguliert ist. Damit liegt aber auch hier eine objektive Bedeutung vor, die diese Äußerungen jenseits der bloßen Tatsache ihres momentanen seelischen Erzeugtwerdens besitzen: innerhalb des Daseins Goethes, innerhalb der Ordnung, die von der Kategorie Goethe objektiv normiert wird, sind sie genau so an ihrer Stelle und genau so legitimiert, wie Tasso und die Wahlverwandtschaften in den Ordnungen, die unter den objektiven Kategorien der Ästhetik stehen.«

* * *

Ein allseitig ausgebautes System der Kunstphilosophie wird demnach niemand von Georg Simmel erwarten dürfen; sondern die einzelnen Fragen steigen in bunter Folge aus dem erlebenden Erstaunen hervor und tauchen immer wieder auf, wenn die Lebenswelle von neuem an ihre Ufer brandet, einmal stärker und das andere Mal

schwächer. Daher ist die sachliche Behandlung der Fragen auch an keine strenge wissenschaftliche Form gebunden, und die einzelne Frage wird stets nur soweit untersucht, als der augenblickliche Zweck erheischt, als der Stellenwert es gerade erfordert. Darum schrieb auch Simmel nicht eigentlich ästhetische, psychologische oder metaphysische Werke, sondern bloß der Ausgangspunkt ist festgelegt als ästhetischer, psychologischer usw. Dann läßt Simmel sich von seinem Denken treiben, gibt sich ihm vertrauensvoll hin; und Psychologie steigt zur Metaphysik auf; und eine ästhetische Auseinandersetzung landet beim kategorischen Imperativ. Auch dies ist wissenschaftlich ein Nachteil und oft sehr unbequem für den Leser, der gern erfahren würde, was eigentlich Simmel zu einer Frage zu sagen hatte. Er muß mühsam suchen und zusammentragen, und an Stellen — wo er es nie vermutete — quillt ihm plötzlich die Antwort entgegen. Und doch herrscht kein Chaos bei Simmel, im Gegenteil: wir erleben zwingend die Notwendigkeit, mit der er von Frage zu Frage schreitet, bald länger verweilend und tiefer sich eingrabend, bald hastend bis zu einem fast den Atem beraubenden Tempo. Es ist eben der heiße Pulsschlag des Denkens, den wir hier nacherleben. Wir sind in der Werkstatt des Philosophierens, Zeugen dessen, wie eine geistige Bewegtheit Probleme gebiert, verfolgt, spaltet, wegwirft, um wieder nach ihnen zu greifen usw. Ein Drama des Geistes offenbart sich uns. Das ist aber etwas ganz anderes als reine Wissenschaft, von der Husserl »eine einfache, völlig klare, aufgelöste Ordnung« verlangt. Echte Wissenschaft kennt — seiner Anschauung zufolge — »soweit ihre wirkliche Lehre reicht, keinen Tiefsinn. Jedes Stück fertiger Wissenschaft ist ein Ganzes von den Denkschritten, deren jeder unmittelbar einsichtig, also gar nicht tiefsinnig ist. Tiefsinn ist Sache der Weisheit, begriffliche Deutlichkeit und Klarheit Sache der strengen Theorie«.

Die Simmelsche Ordnung gleicht dem Zusammenhang in der Sammlung eines echten Kunstfreundes. Er hat immer nur das gekauft, was ihn erregte, was ihm Erlebnis ward, ohne daran zu denken, geschichtliche Entwicklungszüge durch die Aufeinanderfolge der Werke zu verdeutlichen, Schulgemeinschaften hervorzuheben usw. Und doch herrscht eine bezwingende Einheit in der Sammlung: weil alle ihre Stücke erwählt sind aus einer einzigen Stellungnahme zur Kunst heraus, aus einer einzigen Lebens- und Weltanschauung. Weil dies der Fall ist, treten die Werke — wenn auch noch so verschieden in ihrem Stil — in inneren Zusammenhang und verlieren ihre Vereinzelung.

Wie nun Simmel Kunstphilosophie betreibt, möchte ich an zwei kleinen — und darum leicht übersichtlichen — Beispielen illustrieren; nämlich an der sehr bezeichnenden Abhandlung »Der Henkel«, und

an einem Aufsatz über das Porträt, der wenige Tage nach Simmels Tode in der Neuen Deutschen Rundschau erschien und in gedrängter Form eine ganze Reihe für Simmel charakteristischer Anschauungen vorträgt:

Der Henkel ist das Glied, an dem die Vase ergriffen, gehoben, gekippt wird; mit ihm ragt sie anschaulich »in die Welt der Wirklichkeit; d. h. der Beziehungen zu allem Außerhalb hinein, die für das Kunstwerk als solches nicht existieren«. »Diese Henkel, die die Vase dem Dasein jenseits der Kunst verknüpfen, sind zugleich in die Kunstform einbezogen, sie müssen, ganz gleichgültig gegen ihren praktischen Zwecksinn, rein als Gestaltung und dadurch, daß sie mit dem Vasenkörper eine ästhetische Anschauung bilden, gerechtfertigt sein. Durch diese zweifache Bedeutung und ihr charakteristisch deutliches Hervortreten wird der Henkel zu einem der nachdenklichsten, ästhetischen Probleme.« Die Formulierung dieses Problems wirkt gewiß überraschend, aber es ist doch seinem Wesen nach nichts anderes als die so viel erörterte Frage von »Schönheit und Zweckmäßigkeit«. Sehr bezeichnend für Simmel ist es, daß er jene recht weit gediehenen Diskussionen einfach beiseite schiebt, nicht einmal erwähnt, sondern von einem einzelnen Erlebnis ausgeht. Dadurch empfängt das Problem einen pikanten Reiz, aber es wird auch einseitig. Man sieht es allzusehr unter der Perspektive dieses einen Beispiels, und nur der genaue Kenner hat alle die Möglichkeiten vor Augen, welche Architektur, Denkmalkunst, sozialer Roman, religiöse Malerei aufgeben. Gewiß vermag die Beweisführung am Einzelfall des Henkels so geführt zu werden, daß sie allgemein gültig und schlechthin entscheidend wird, aber das Problem wächst dann aus einer sehr schmalen Grundlage auf, und seine Linien zeichnen sich nur recht dünn ab. Jedenfalls soll nun — um Simmels Ausführungen fortzusetzen — der Henkel seine praktische Funktion nicht nur tatsächlich üben können, »sondern er muß dies auch durch seine Erscheinung eindringlich machen«. »Es handelt sich gerade darum, daß die Nützlichkeit und die Schönheit als zwei einander fremde Forderungen an den Henkel herantreten — jene von der Welt, diese von dem Formganzen der Vase her —, und daß nun gleichsam eine Schönheit höherer Ordnung beide übergreift und ihren Dualismus in letzter Instanz als eine nicht weiter beschreibliche Einheit offenbart. Durch die Spannweite seiner beiden Zugehörigkeiten wird der Henkel zu einem höchst bezeichnenden Hinweis auf diese ... höhere Schönheit, für die alle Schönheit im engeren Sinne nur ein Element ist; diese wird von jener sozusagen überästhetischen Schönheit mit den gesamten Forderungen von Idee und Leben zu der synthetischen Form zusammengefaßt, die eben diese engere oder

speziellere, bisher aber fast ausschließlich analysierte Schönheit an den unmittelbareren Elementen des Daseins vollzieht. Diese Schönheit oberster Instanz ist wohl das Entscheidende für alle wirklich großen Kunstwerke, und ihre Anerkennung scheidet uns am weitesten von allem Ästhetentum.« Man merkt wohl deutlich, wie Simmel die Probleme zerfließen, indem er sie übersteigert. Zuerst ein nachdenkliches Erlebnis; dann blitzt die Frage von »Schönheit und Zweckmäßigkeit« auf; es ist aber nur ein kurzer Übergang — das Motiv klingt an — und bald taucht nichts Geringeres auf als das große Grundproblem von »Form und Inhalt« und ihre Vermählung, Durchdringung in der Kunst, und zum Schluß ertönt sogar der gewaltige Akkord, um dessen Auflösung sich die ganze allgemeine Kunstwissenschaft müht, ja zu dessen Zweck sie geschaffen wurde. Und all dies: gelegentlich der Betrachtung eines Henkels! Ein wunderbares Beispiel, wie man einer Frage nachjagen kann, wie man sie in immer tiefere Schichten hinein verfolgt; aber wirklich befriedigt werden die so aufgedeckten Probleme nicht. Was heißt hier überhaupt »schön« oder »ästhetisch«, »Form« oder »Kunst«? Man ahnt es, fühlt es, begreift es halb und ungefähr, und man versteht, was Simmel meint, weil man den Zug seines Denkens miterlebt. Jetzt müßte jedoch die systematische, kritische Untersuchung eingreifen, nachdem die Probleme in so spannender Anschaulichkeit aufgerollt sind.

Es folgt aber ein zweiter Ausblick, der uns die Weite der symbolischen Beziehungen zeigen soll, »die sich gerade an ihrer Geltung auch für das an und für sich Unbedeutende offenbart. Denn es handelt sich um nichts Geringeres, als um die große, menschliche und ideale Synthese und Antithese: daß ein Wesen ganz und gar der Einheit eines umfassenden Gebietes angehört und zugleich von einer ganz anderen Ordnung der Dinge beansprucht wird, indem diese letztere ihm eine Zweckmäßigkeit auferlegt, von der seine Form bestimmt wird, ohne daß diese Form darum weniger jenem ersten Zusammenhange — als ob der zweite gar nicht bestünde — eingeordnet bleibt«. »Wie der Henkel über seine Bereitheit zu der praktischen Aufgabe nicht die Formeinheit der Vase durchbrechen darf, so fordert die Lebenskunst vom Individuum, seine Rolle in der organischen Geschlossenheit des einen Kreises zu bewahren, indem es zugleich den Zwecken jener weiteren Einheit dienstbar wird und durch solche Dienstbarkeit den engeren Kreis in den umgebenden einordnen hilft.« Und »das ist ein Wunderbarstes in der Weltauffassung, Weltgestaltung im Menschen, daß ein Element die Selbstgenügsamkeit eines organischen Zusammenhanges mitlebt, als ginge es ganz in ihm auf, und zugleich die Brücke sein kann, über die ein ganz anderes Leben in jenes erste einfließt,

die Handhabe, an der die Ganzheit des einen die Ganzheit des anderen erfaßt, ohne daß darum eine von ihnen zerrissen wird. Und diese Kategorie findet in dem Henkel der Vase vielleicht ihr äußerlichstes aber eben deshalb ihre Spannweite am meisten offenbarendes Symbol«. So ist also auch in schnellem Fluge der Weg von dem Problem der allgemeinen Kunstwissenschaft bis in die Metaphysik durchmessen. Man bewundert diese kräftige philosophische Bewegtheit, die wahrlich im Geringsten das Höchste erschaut, wie der Gläubige im schlichten Grashalme das ewige Rätselwerk göttlicher Schöpfung. Aber ein wenig von der Haltung dieses »Gläubigen« bleibt bei Simmel. Gewiß ist mit diesen Anmerkungen eine Frage nicht für ihn »erledigt«; eine Erledigung kennt er doch überhaupt nicht. In immer neuen Zusammenhängen dringt er in die Tiefenschicht der Grundfragen vor, aber es sind eben Zusammenhänge des Vordringens, nicht jene kritische Ordnung, in der die Fragen allein ihre Heimat haben. Ein sehr scharfer Kritiker hat darum Simmel vorgeworfen, er unterbreite seine Studien dem Publikum; das ist ausgezeichnet gesagt: aber dieses Studieren ist für Simmel Philosophie in ihrem funktionellen Charakter; jede andere lehnt er ab. Er glaubt nicht an das Ausmalen und Beenden; die Komposition ist Erzeugnis seiner Geistigkeit, nicht objektive Verknüpfung der Sachverhalte. All das sei nur zur Charakteristik gesagt, nicht um überhebend Lob und Tadel zu verteilen. Man muß aber auch erkennen, was Simmel nicht bot, nicht bieten konnte und durfte, um einzusehen, was er war. Am Ende einer Betrachtung über Ruinen sagt Simmel: »Die Gleichung zwischen Natur und Geist, die das Bauwerk darstellte, verschiebt sich zugunsten der Natur. Diese Verschiebung schlägt in eine kosmische Tragik aus, die für unser Empfinden jede Ruine in den Schatten der Wehmut rückt; denn jetzt erscheint der Verfall als die Rache der Natur für die Vergewaltigung, die der Geist ihr durch die Formung nach seinem Bild angetan hat.« Diese kosmische Tragik ist auch letzthin die Tragik Simmels.

Wir nahmen uns vor, als zweites Beispiel Simmelschen Kunstphilosophierens seine Abhandlung über das Problem des Porträts durchzusprechen: das angeblich Sichtbare ist ein buntes Gemenge des wirklich Gesehenen mit Ergänzungen äußerer und innerer Art, mit Gefühlsreaktionen, Schätzungen, Verknüpftheiten mit Bewegungen und Umgebungen; dazu kommt der Wechsel in Standpunkt und Anteilnahme des Beobachters, kommen die praktischen Interessen, die sich zwischen Mensch und Mensch schlingen; — kurz, »der Mensch ist dem Menschen ein fluktuierender Komplex von Eindrücken aller Sinne und seelischen Assoziationen, von Sympathien und Antipathien, von Urteilen und Vorurteilen, Erinnerungen und Hoffnungen. Alles dies

tritt uns mit der körperlichen Erscheinung des Menschen gegenüber, und aus diesem Knäuel das herauszulösen, was wir wirklich »sehen«, das rein sinnlich Optische daran, jenseits aller Deutungen und Hinzufügungen, uns zu besonderem Bewußtsein zu bringen, haben wir in der Regel weder Interesse noch Möglichkeit. Andererseits sehen wir auch zu wenig, wir bemerken unzähliges Sichtbare nicht, weil unsere Aufmerksamkeit sich nicht darauf richtet, weil kein praktischer Wert sich daran knüpft. Was wir populärerweise das Bild des Menschen nennen und auch eigentlich zu sehen glauben, ist sehr viel mehr und sehr viel weniger als seine wirkliche Sichtbarkeit«. Dieses wirklich Sichtbare am Menschen herauszustellen, ist das erste Amt des Porträts. »Das Auge des Malers hebt aus dem unabsehlich vielgliedrigen und zugleich fragmentarischen Geflecht, das uns für die Praxis des Tages den bestimmten Menschen bedeutet, das rein optische Sinnenbild heraus. Es vollzieht die Abstraktion des rein Anschaulichen aus der verworrenen Wirklichkeit des Menschen.«

Wie vermag aber die Malerei das Seelische zu gestalten, wenn ihre eigene Aufgabe lediglich in der Beschränkung auf das rein Optische besteht? Simmel erklärt, daß Körper und Seele nicht zwei »Teile« des Menschen sind, die ihn erst zusammensetzen, und von denen der eine unmittelbar sinnlich gegeben ist, der andere erst erschlossen werden muß. Vielmehr der Mensch ist eine lebendige Einheit, die erst durch eine nachträgliche Abstraktion in jenes beides zertrennt wird, und als diese Einheit nehmen wir ihn auch wahr. »Nicht das Auge in seiner anatomischen Einzelbedeutung als ein isoliertes Instrument, sondern unser einheitliches Sein, der ganze Mensch, wird des anderen ganzen Menschen gewahr, und die einzelnen Sinne sind nur die Kanäle, durch die die Gesamtwahrnehmungskraft unseres Wesens fließt. Wie der Wahrnehmende selbst eine Totalexistenz ist, die in jeder ihrer besonderen Funktionen doch ganz lebt, so ist für ihn auch der Wahrgenommene von vornherein der beseelte Leib als eine Einheit, die nicht erst durch eine nachträgliche komplizierte Synthese zustande kommt.« Das Seelische, die Beseeltheit ist nun Einheitsprinzip des Bildes; denn die Seele »ist das zusammenhaltende, ordnende Gesetz der Züge, die allein die malerische Realität sind, wie das Naturgesetz weder die Sache selbst ist, noch irgendwo außerhalb der Sache ist, sondern die Ordnung und die verständliche Einheit und das gegenseitige Verhältnis der Sachen ausmacht«. Es muß aber absolut daran festgehalten werden, daß dem Maler in erster und letzter Linie nur Farbflecken zur Verfügung stehen, daß sein Endzweck lediglich die künstlerisch vollkommene Gestaltung der optischen Erscheinung, der Oberfläche des Menschen sein kann. Diese sinkt unmöglich zu einem

bloßen Mittel herab, um zu etwas zu gelangen, was nicht sichtbar ist. »Malerei ist nicht Psychologie, und wenn ihr Zweck wäre, uns die Seele eines Menschen zu offenbaren, so wäre das Porträt eines Menschen ersichtlich gänzlich überflüssig, falls uns seine Seele etwa durch andere Mittel, durch unmittelbare Beobachtung, durch Zeugnisse und Bekenntnisse bekannt würde.« Nur das, aber auch alles das, was jenseits der künstlerischen Vollendung der Erscheinung, rein als geformter und farbiger Erscheinung, steht, kann als Mittel für eben diese Vollendung gelten, in unserem Falle also die Beseeltheit als Prinzip der Einheit, Zusammengefaßtheit und Gesetzlichkeit.

Eine zweite, oder die zweite Einheitsbindung ist die ornamentale: »Die Geschichte des Menschenbildnisses zeigt, daß die Erscheinung um so strenger stilisiert, um so formalsymmetrischer, bis zum Geometrischen hin, um so mehr im ornamentalen Sinne ausgeglichen und geschlossen ist, je weniger der Ausdruck der Seele gesucht wird oder gelingt.« Nebenbei bemerkt, scheint es doch auffällig, daß Simmel sich hier dem populären Sprachgebrauch anpaßt und von einem Streben nach seelischem Ausdruck redet; folgerichtig könnte er bloß von einem Streben handeln, das die reine Sichtbarkeit durch Beseeltheit zu vereinheitlichen trachtet. Er findet, daß in einem großen Teil der primitiven wie der hieratisch ägyptischen Kunst die Erscheinung in eine Form eingestellt wird, die an und für sich, auch jenseits der menschlichen Gestalt, einen in sich geschlossenen Sinn hat und dadurch die Einheit des in sie Hineingestalteten von vornherein anschaulich garantiert: den Kreis, das Dreieck oder Viereck, die genaue Symmetrie der Hälften um die Mittelachse herum. Die Einheit kommt hier nicht aus dem Gegenstand selbst, wächst nicht organisch in und aus ihm, sondern es besteht ein für sich allein schon sinnvolles, rationales Schema, in das die Erscheinung eingestellt wird und das ihr seine eigene Einheitlichkeit mitteilt. »In der klassischen Kunst der Griechen und der Renaissance ist diese Gestaltungsart noch keineswegs ganz verschwunden, sie ist nur sehr viel biegsamer, lebendiger, komplizierter geworden und zum großen Teil schon durch die andere Form oder Kraft der Einheit ersetzt: durch den Ausdruck der Beseeltheit.« Man kann genau verfolgen, daß das eine Prinzip gerade in dem Maße dominiert, in dem das andere zurücktritt. Zu vollkommener Herrschaft aber kommt die Seelenhaftigkeit als zusammenhaltende Funktion der Erscheinung erst bei Rembrandt. »Soweit es noch an der Seele als allein zusammenhaltender Kraft fehlt, soweit noch ein geometrisierendes Schema sie vertritt, müssen die Elemente reduziert, vereinfacht werden, um in diesem unterzukommen. Die Seele ist ein soviel weiter ausgreifendes, tiefer erfassendes, bewegter schwingendes Gestaltungsprinzip, daß sie

ihre Macht über ganz frei spielende, unendlich differenzierte, mit der Berechnung gar nicht festzulegende Elemente üben kann. Den äußersten Pol dieser Reihe stellen gewisse Porträtbüsten von Rodin dar, die mit offenbarer Absichtlichkeit noch die letzte Schematik: die Symmetrie der beiden Gesichtshälften zerstören, deren Ungleichheit fast übertreibend betonen; die Seele zeigt vielleicht erst hier das Unbegrenzte ihrer Möglichkeiten.« Aber auch diese Kunst kann nicht völlig ausschalten das rein formale Aufeinanderangewiesensein der Oberflächenteile, den Zusammenhalt durch ihr dekoratives Verhältnis. »Es kommt nur darauf an, welches der beiden diametral entgegengesetzten Prinzipien den entscheidenden und gewollten Dienst für die Vereinheitlichung der menschlichen Erscheinung leistet.«

Das »Zeitgenössische« und »Moderne« — wovon wir bereits eingehend sprachen — treten gerade in diesem Aufsatz besonders stark hervor. Ein Nachhall aus Pragmatismus und Bergson leitet ihn ein; dann melden sich deutlich die Anschauungen Fiedlers und Hildebrands an. Der Streit von »Form und Seele«, »Abstraktion und Einfühlung« usw. spielt sehr charakteristisch hinein. Staunenswert ist wieder die Weite des Blicks! Aber der Standpunkt scheint so hoch gewählt, daß die meisten Linien sich verzerren oder ineinanderfließen. Man fühlt sich immer versucht, an bestimmten Punkten zu unterbrechen, um kritische Erwägungen, Sicherungen und Ergänzungen einzuschieben. Es ist wunderlich, wie Simmel bisweilen ganz offenkundige Ungereimtheiten übersieht, wie er sich mit vieldeutigen Umschreibungen begnügt, weil er ganz im Banne des Problems liegt, dem er gerade nachpürscht. Ich will nicht durch eine ins einzelne sich verbeißende Kritik den Eindruck verwischen; aber vielleicht darf ich meinen eigenen Eindruck schildern: er ist fast quälend, weil die einander überstürzenden und durcheinander wirbelnden halben und dreiviertel Wahrheiten mich nicht in Ruhe entlassen, sondern aufpeitschen. Das möchte ich beinahe als Erfolg Simmels buchen: diese fast zwingende Gewalt, einen zur selbständigen Weiterführung zu nötigen. Auf den ersten Blick blendet z. B. die kühne Erfüllung Fiedlerschen Formalismus mit seelischem Gehalt auf den Wegen einer psychologischen Deutung, die an James, Bergson, Scheler oder William Stern erinnert, und durch die Erklärung, Beseeltheit sei das Ordnungsgesetz der Sichtbarkeit. Was wird aber damit geholfen? Wir wissen alle, daß etwa die melancholische Stimmung eines Herbstabends zum Gestaltungsmotiv eines Bildes werden kann, und in diesem Falle die gesamte Komposition bedingt. Die Stimmung liegt nicht irgendwie »hinter« den Farben, steht nicht als »Idee über ihnen«, sondern lebt nur in eben dieser bestimmten räumlichen und qualitativen Anordnung der Farben. Simmel pointiert lediglich eine

heute in fortschrittlichen Kreisen kaum mehr bestrittene Lehre. Neu ist nur, daß die Beseeltheit »Mittel« bleiben muß. Aber gerade das erscheint schief: ihre Gestaltung in die reine Form der Sichtbarkeit ist ja zweifellos gerade der Zweck, wenn wir schon von diesem Typ der Kunst reden. Nur auf diese eine Unausgeglichenheit wollte ich hinweisen, weil auch sie für Simmel charakteristisch scheint, nämlich eine gewisse Übertünchung bestehender Anschauungen. Sie entspringt keineswegs eitler Originalitätshascherei, selbst wenn sie so deutlich sich aufdecken läßt wie in unserem Falle, sondern jener Eigenart Simmels, alles der Bewegtheit seines Denkens anzupassen und in sie hereinzuziehen. Streift man aber diese Form ab — dann verlischt manchmal der Glanz — und auch dies weist auf das Kunstmäßige im Schaffen Simmels hin. Gewiß hat jede Wissenschaft ihre Form, die man nicht als Kleid betrachten darf, das beliebig gewechselt werden kann, sondern als apriorische Voraussetzung ihres Seins; die Form Simmels ist aber häufig nicht jene von der Wissenschaft geforderte, sondern die seiner eigenen Persönlichkeit.

* * *

Darum treten nun auch Vorlieben für bestimmte Künstler und Kunstrichtungen so überaus stark hervor. Simmel bemüht sich kaum, seine ausgeprägten Zuneigungen aus Gründen historischer oder systematischer Gerechtigkeit zu unterdrücken. Schon aus der Porträtabhandlung geht hervor, daß er das Prinzip der Beseeltheit dem ornamentalen vorzieht, es irgendwie als das höhere betrachtet. Und diese Beseeltheit erscheint ihm dann zur höchsten Vollendung gereift, wenn sie anschauliche Manifestation jener Lebensbewegtheit wird, die ihm selbst Grundlage des Seins und Schaffens bedeutet. Diese sucht er in der Kunst, und er glaubt sie besonders bei Michelangelo, Rembrandt und Rodin gefunden zu haben, und vor allem auch bei Goethe. Seine, diesen einzelnen Persönlichkeiten gewidmeten Schriften wirken fast wie Umlagerungen seiner eigenen geistigen Gesetzlichkeit in eine andere Ebene, und wie komplizierte Variationen über ein nie abbrechendes Motiv; man könnte auch sagen: wie letzte Überhöhungen des eigenen Selbst.

Wir folgen zuerst dem Rembrandtbuch und wollen dann die anderen Arbeiten nur kürzer besprechen. Das Bezeichnende ist, wie Simmel jede Qualität der Rembrandtschen Kunst bis ins Metaphysische hinein verfolgt, also nicht nur eine ganze Kunstwissenschaft um sie umbaut, sondern eine ganze Philosophie. Natürlich nicht im Sinne eines Systems, sondern immer gelegentlich im Zuge der einzelnen Fragen. Er handelt z. B. vom Bewegungsproblem Rembrandts. Da

beruft er sich darauf, daß der »ganze Mensch, das Absolute von Seele und Ich, in jedem einzelnen Erlebnis enthalten zu sein« scheint; »denn die in ihm geschehende Produktion wechselnder Inhalte ist die Art, auf die das Leben lebt, und es behält sich nicht eine irgend abtrennbare »Reinheit« und Fürsichsein jenseits seiner Pulsschläge vor«. Leben ist Kontinuität, die in jedem Augenblick sich als ganze in einer anderen Form äußert. »Dies ist nicht weiter zu deduzieren, weil das Leben, das hiermit irgendwie zu formulieren versucht wird, eine fundamentale, unkonstruierbare Tatsache ist. Jeder Augenblick des Lebens ist das ganze Leben, dessen stetiger Fluß — dies eben ist seine unvergleichliche Form — seine Wirklichkeit nur an der Wellenhöhe hat, zu der er sich jeweilig hebt; jeder jetzige Moment ist durch den ganzen vorherigen Lebenslauf bestimmt, ist der Erfolg aller vorangegangenen Momente, und schon deshalb ist jede jetzige Lebensgegenwart die Form, in der das ganze Leben des Subjekts wirklich ist.« Und die Rembrandtsche Lösung des Bewegungsproblems steht völlig im Zeichen dieser Auffassung des Lebens. Man bemerkt, wie Simmel gleichsam in Rembrandt die künstlerische Bestätigung seiner eigenen philosophischen Lebenshaltung gewinnt, und wie er darum Rembrandt schätzt. Ganz im Gegensatz dazu steht die italienische Kunst, eingeordnet in die Wertmetaphysik des klassischen Griechentums: »Sinn und Wert der Dinge liegt im Sein, in ihrer festumschriebenen Wesenheit, wie ihr zeitloser Begriff sie ausdrückt.« So sucht diese Kunst die jenseits alles Kommens und Gehens verharrende Idee, die überhistorische Form der seelisch-körperlichen Existenz.

Wie kann aber der Maler Bewegtheit im Bilde wiedergeben? Bewegtheit ist — nach Simmel — Qualität gewisser Anschauungen. Der Künstler bringt sie auf ihren Höhepunkt, indem er sie an ein tatsächlich unbewegtes Bild zu binden weiß. »Und erst, wenn wir uns klarmachen, daß wir auch der Wirklichkeit gegenüber nicht die von der Momentphotographie festgehaltene Attitude ‚sehen', sondern Bewegung als Kontinuität, was dadurch ermöglicht wird, daß ... unser subjektives Leben selbst eine Lebenskontinuität ist und nicht ein Kompositum aus einzelnen Momenten, das ja überhaupt kein Prozeß und keine Aktivität wäre — so begreifen wir, daß das Kunstwerk viel mehr ‚Wahrheit' darbieten kann, als die Momentphotographie.« Wir empfinden den Augenblick der Bewegung als den Erfolg der Vergangenheit und die Potentialität des Zukünftigen; eine »gleichsam an einem inneren Punkte gesammelte Kraft setzt sich in die Bewegung um. Je reiner und stärker aber diese Bewegung erfaßt ist, desto weniger bedarf sie für den Beschauer der intellektuellen und phantasiemäßigen Assoziationen, sondern ihre Bestimmtheiten liegen unmittelbar innerhalb der Anschauung, nicht

außerhalb ihrer«. Ist die Bewegung wirklich in ihrer ganzen Kraft, Richtung, undurchkreuzten Einheit innerlich erfaßt und künstlerisch durchlebt, so ist der geringste Teil ihrer Erscheinung eben schon die ganze, »denn jeder Punkt enthält ihr bereits Abgelaufenes, weil es ihn bestimmte, und ihr noch Bevorstehendes, weil er es bestimmt — und diese beiden, zeitlichen Determinationen sind in der einen, einmaligen Sichtbarkeit dieses Striches gesammelt, oder vielmehr: sie sind der Strich«, eben der Strich Rembrandts.

Ist so Rembrandt der Maler der unmittelbaren Lebenskontinuität, handelt es sich doch keineswegs bei ihm um gemalte Psychologie; denn diese ergreift einzelne, ihrem Gehalt nach begrifflich ausdrückbare Elemente oder Seiten der inneren Geschehensganzheit. »Ein sozusagen logisch faßbares Element wird von der Kunst, wo Psychologie sie beherrscht, als Vertreter dieser Ganzheit vorgetragen. Die psychologische Gerichtetheit bewirkt immer eine Singularisierung und damit eine gewisse Verfestigung, die sich der in jedem Augenblick vorhandenen, aber kontinuierlich fließenden Ganzheit des Lebens enthebt. Die Darstellung des Menschen bei Rembrandt ist im äußersten Maße beseelt, aber nicht psychologisch.« Und ebenso darf man nicht Rembrandts Kunst unter dem Gesichtspunkt des rein Malerischen betrachten. Als ihr malerisches Problem erscheint einfach die »Darstellung einer menschlichen Lebensganzheit, aber wirklich als malerisches, nicht als psychologisches, oder metaphysisches oder anekdotisches Problem«.

Von so tiefem Leben durchschüttert, in so langlaufende Schicksalsfäden versponnen Rembrandts Figuren uns oft erscheinen, keine hat jenes eigentümlich Rätselhafte, wie die Mona Lisa oder Botticellis Giuliano Medici, wie Giorgiones Jünglingsköpfe in Berlin und Budapest und Tizians Junger Engländer in Pitti; obgleich gerade diese Kunst durchaus auf rationalistische Klarheit ausgeht, auf die Descartessche »Deutlichkeit«. Gewissen letzten Tatsachen und Problemen gegenüber ist die Bemühung nach logisch-begrifflicher Klarheit ihrer Darstellung und Lösung bisher immer aus einer fundamentalen Unklarheit entsprungen, die sich in eine nicht geringere der scheinbaren Resultate fortgesetzt hat. Oder anders ausgedrückt: »das Sein, so viel plastischer, formsicherer, unproblematischer als das Werden es erscheint, ist dennoch rätselhaft und verschlossen, während das Werden, dem all jenes mangelt, dennoch erst uns eigentlich nachfühlbar ist und jedes Stadium des Seins uns innerlich assimiliert und begreiflich macht — vielleicht, weil auch das Begreifen ein Leben ist, und nur das Lebendige eigentlich vom Leben begriffen werden kann. Jenes Rätselhafte, bis zur Unheimlichkeit gesteigert, das dem klassischen Porträt oft eignet, geht vielleicht darauf zurück, daß es ein der zeitlichen Lebendigkeit ent-

hobenes Sein darstellt; das Rembrandtsche Porträt scheint uns seine Rätsel selbst zu deuten, weil es dem immer nur werdenden, dem Zeitschicksal unterworfenen Leben enttaucht, dem es doch oder das ihm doch verhaftet bleibt«.

Diese Verwurzelung im Leben hebt bei Rembrandt — genau so wie bei Shakespeare — den Dualismus des Sinnlich-Körperlichen und des Geistigen auf. Vielleicht haben wir wie eine Totalexistenz, so auch eine Totalwahrnehmung, nämlich eine Fähigkeit, den anderen Menschen mit einer einheitlichen Funktion wahrzunehmen, in der sinnliches und geistiges Wahrnehmen so wenig durch einen inneren Teilstrich getrennt sind, wie eben das Körperliche und das Seelische als Lebenstatsachen es sind. Innerhalb der Plastik dürften die Gestalten Michelangelos das am eindringlichsten machen. Hier erscheint die körperliche Gestaltung objektiv, vom Schöpfer her, derart von der seelischen Stimmung durchdrungen, daß ein einziger, innerlich ganz untrennbarer Akt des Beschauers beides aufnimmt: körperliche Geformtheit und seelische Bedeutung sind hier nur zwei Worte für einen und denselben Tatbestand des Seins, der viel zu einheitlich ist, als daß seine Aufnahme sich erst aus einer bloß sehenden und einer bloß deutenden Funktion zusammensetzen sollte. Die Einheit des Kunstwerks kann jedenfalls nicht nach der Synthese ihrer Teile, als wären sie Zweck und Mittel, aufgefaßt werden, schon weil sie keine »Teile« in demjenigen selbständigen Sinne besitzt, der solche Synthese ermöglichte. Darum faßt das Porträt, mindestens in der von Rembrandt erreichten Vollkommenheit, Körper und Seele nicht in einer »Wechselwirkung« auf, in der eines das Mittel zur Darstellung oder Deutung des anderen wäre, sondern erfaßt die Totalität des Menschen, die nicht die Synthese von Körper und Seele, sondern ihre Ungetrenntheit bedeutet. Dem ganzen theoretischen und moralischen Gezänk zwischen dem Körperlichen und dem Seelischen, oder den Sinnen und dem Geist, wird der Kampfplatz entzogen, sobald der Mensch Wesen und Sinn seiner Existenz darin sieht, daß er Individuum ist, eben das Unteilbare. Simmel hält es für eine »durchgehende Erfahrung, daß, je tiefer wir die Individualität eines Menschen erfassen, sein Äußeres und sein Inneres um so unscheidbarer für uns zusammengehen, um so weniger auseinandergedacht werden können. Die maximale Herausarbeitung des Individuellen in der Rembrandtschen Kunst erscheint als einer der inneren Wege, auf denen sich Überwindung des seelisch-körperlichen Dualismus vollzieht, oder richtiger, die beschreitend es einer eigentlichen Überwindung seiner im vornherein nicht bedarf«. Ich gebe diese Anschauungen Simmels hier wieder, obgleich sie zum Teil mit denen aus dem bereits angeführten Porträtaufsatz sich decken, zum Teil ihnen

widerstreiten. Aber gerade sie zeugen deutlich von den Wandlungen einer Problematik durch mannigfache Spiegelung und Einstellung. Ich will mich nun auch hier und im folgenden jeder Kritik enthalten, sondern lediglich darauf bedacht sein, ein möglichst treues und anschauliches Bild Simmelscher Kunstphilosophie zu entwerfen. Nur eine Freiheit muß ich mir nehmen, nämlich die einer gewissen systematischen Verbindung und Ordnung, um nicht dem Leser lauter Bruchstücke vorzulegen.

Sind nun aber die Rembrandtschen Bildnisse bloß »Symbole«, um etwas vorstellen zu lassen, was ihre gegebene Anschaulichkeit nicht vorstellt? Sie treten uns als Äußerungen seiner Vision entgegen, das betrachtende Auge bleibt an die Erscheinung, wie sie dasteht, gebannt, und überträgt sie nicht in die Kategorie der Wirklichkeit. »Damit ist nicht jener Solipsismus eines gewissen Artistentums gemeint, dem die menschliche Form auf der Leinwand nur eine Anordnung von Farbflecken, ein Sammelpunkt optischer Reize, ein besonders kompliziertes Ornament ist; alles Seelische und Übersinnliche, das seinen Gestalten einwohnt, bleibt zu Recht bestehen. Aber es ist gleichgültig, ob es von dem Menschen jenseits dieser Vision gilt, oder nicht gilt, es gilt, als von seinem Definitivum, von dem Menschen innerhalb dieser Vision selbst. Tatsächlich ist hier also erreicht, was begrifflich unmöglich erschien: der Eindruck des nur materiellen Bildnisses, das nur Körperhaftes nachbildet, kann nicht anders ausgedrückt werden, als daß Leben und Seele unmittelbar — und nicht erst in Rückdatierung zu deren realem Bestande am Modell — mit ihm gegeben sind, an ihm empfunden werden. Dieser Eindruck müßte in seiner Tatsächlichkeit auch dann anerkannt werden, wenn er uns logisch widerspruchsvoll und psychologisch nicht analysierbar wäre. Und wirklich sehe ich mich zu einer genauen Auflösung des Problems nicht imstande.« Simmel spricht die Vermutung aus, daß jener Eindruck vielleicht darauf beruhe, daß die Gestalt Schöpfung einer Seele sei. Aber — wendet er selbst ein — die künstlerische Seele schafft zwar das Gebilde als ihr objektives Erzeugnis, allein sie ist doch nicht dessen subjektive Seele, die ihm zukäme, wie die lebendige Seele ihrem eigenen lebendigen Leib. So formuliert und gewendet tritt das Einfühlungsproblem bei Simmel hervor.

Sind Kunstwerke Äußerungen von Visionen, so stellen sie Objektivierungen des Subjekts dar und erhalten dadurch ihren Platz jenseits der Realität, die am Objekt für sich oder am Subjekt für sich haftet. Gibt das Kunstwerk die Reinheit seiner Jenseitsschicht auf, sei es, um bloß ein Objekt darzustellen, sei es, um bloß das Subjekt auszusprechen, so gleitet es in eben diesem Maße aus seiner spezifischen Kategorie

in die der Realität. Es wäre aber bürokratische Engherzigkeit, bloß um der Reinlichkeit des Begriffes Kunst willen die Bedeutung gewisser Werke herabzusetzen, in denen die eine oder die andere jener Intentionen auf die Wirklichkeit hin oder von der Wirklichkeit her sich vernehmbar macht, falls nur ein Großes und Wesentliches erreicht ist. In der Schauspielkunst — dem besten Beispiel — lassen zwei entsprechende Extreme das reine Kunstgebilde in die Realität verlaufen. Auf der einen Seite steht der Imitator, dessen Leistung einen jenseits der Kunstsphäre gelegenen Wirklichkeitsvorgang vortäuscht, auf der anderen der subjektivistische Schauspieler, der in allen Rollen sich selbst spielt. Rembrandts Porträts offenbaren den weitesten Abstand von diesen beiden Formen des Realismus.

Wie haben wir uns nun die künstlerische Zeugung zu denken, jenen Weg von der Vision bis zum vollendeten Kunstwerk? Simmel meint, die ganze extensive Gestaltung jeglichen Kunstwerkes gehe von einem seelischen Keim aus, der, wenn nur das Extensive Gestaltung ermögliche, gestaltlos sei. Der Keim oder Samen enthält auch nicht das Lebewesen im kleinen, sondern hat zu diesem ein rein funktionelles Verhältnis, indem er ausschließlich die auf jene Bestimmtheit hin gerichteten potenziellen Energien enthält. Das seelische Keimgebilde tritt nicht in Erscheinung, sondern bleibt, wie man sagt, »unbewußt«, denn sein Hervortreten bedeutet ja gerade, daß es nun auseinandergelegt ist, daß es den Reifezustand vielheitlicher Gliederung erreicht hat. Vergleicht man ein minderwertiges Porträt, insbesondere eines von dilettantischem Charakter, das doch von der Ähnlichkeit mit seinem Modell überzeugt, mit einem Meisterporträt, so hat man von dem ersteren den Eindruck, der Maler habe von dem Modell jeweils Zug für Zug, wie er ihn einzeln erschaute, in dem gleichen Nacheinander auf die Leinwand übertragen. Bei Rembrandt aber ist es, als habe er die Erscheinung des Menschen auf eine schlechthin einheitliche transphänomenale Wesensintuition zurückgeführt und diese nun den in ihr gesammelten Triebkräften überlassen, aus denen sich, in freiem organischem Wachstum, die Extensität der Formen entfaltete. »Dies scheint mir das eigentliche Schöpfertum in der Porträtkunst zu sein: daß für den Künstler die Beschauung des Modells nur Empfängnis, Befruchtung ist, und daß er die Erscheinung noch einmal zeugt, daß sie noch einmal auf dem Boden und unter den eigentümlichen Kategorien des Künstlertums wächst, als Entwicklung jenes seelischen Gebildes, das ich dem Keimbläschen verglich.« Die immer gründlichere Verneinung der Unmittelbarkeit des Verhältnisses zwischen der Wirklichkeit und dem Kunstwerk hält Simmel für eine der wesentlichsten Obliegenheiten der Kunstphilosophie. Es muß durchaus anerkannt

werden, daß die Kunst ein schlechthin selbständiges Gebilde ist, und als Formung der Weltinhalte nicht auf Borg von deren anderer Formung lebt, »die wir Wirklichkeit nennen. Nicht die mindeste Gegeninstanz ist es, daß alle großen Künstler rastlos die natürliche Wirklichkeit studiert haben. Denn wenn das Kunstwerk, wie ich vermute, aus einem seelischen Keim hervorgeht, der dessen schließlich anschauliche Extensität gar nicht enthält, — so ist damit nach keiner Richtung hin präjudiziert, welche Bedingungen und Anregungen denn die künstlerische Seele braucht, damit jener Keim in ihr entstehe«.

Jenes Verhältnis des Kunstwerks zur gewöhnlichen Wirklichkeit erläutert Simmel sehr eingehend an der Hand eines Beispiels: der Pelzkragen auf der Rembrandtschen Radierung ist nicht, wie eine Photographie es wäre, ein Oberflächenbild von demjenigen, den seine Mutter wirklich trug, sondern ist ein ebenso selbständiges, ebenso gleichsam aus eigener Wurzel gewachsenes Gebilde, wie dieser, kein »Schein« einer Wirklichkeit, vielmehr der künstlerischen Welt und deren eigenen Kräften und Gesetzen angehörig, und deshalb der Alternative: Wirklichkeit oder Schein — durchaus enthoben. Der Schein gehört noch der Wirklichkeit zu, wie der Schatten noch der Körperwelt, denn er ist nur durch sie, beide stehen, wenn auch gewissermaßen mit entgegengesetzten Vorzeichen, innerhalb derselben Ebene. Die Kunst aber lebt in einer anderen, mit jener sich nicht berührenden — gleichviel, ob der Künstler, ebenso wie der Beschauer, um in sie zu gelangen, durch jene hindurchgehen muß. In dem Geschaffenen, das schließlich in unabhängiger Objektivität dasteht, sind die psychologischen Vorstadien und Bedingungen seines Geschaffenwerdens überwunden. Der wirkliche Pelzkragen und der radierte Pelzkragen sind eine und dieselbe Wesenheit, auf zwei voneinander essenziell verschiedene und unabhängige Arten ausgedrückt. »Kann man sich von der metaphysischen Belastetheit des Wortes frei machen, so ist es ganz legitim zu sagen, daß die Idee des Pelzkragens von der Wirklichkeit und von der Kunst wie von zwei Sprachen ausgesprochen wird. Daß die erstere nun gleichsam unsere Muttersprache ist, daß wir die Seinsinhalte oder Ideen aus dieser, in der sie uns zuerst begegnen, in jene übersetzen müssen — diese seelisch zeitliche Notwendigkeit ändert doch nichts an der Selbständigkeit und Fundamentalität jeder der beiden Sprachen; ändert nichts daran, daß jede den gleichen Inhalt mit ihren Vokabeln und nach ihrer Grammatik ausdrückt, und diese Form nicht von der anderen borgt.« Was wir Wirklichkeit nennen, ist auch nur eine Kategorie, in die ein Inhalt geformt wird, so ein völlig einheitliches Gebilde ergebend. Auch die Kunst ist nichts anderes, und wenn wir den Rembrandtschen Pelzkragen sehen, so sehen wir tatsächlich nur diese

Striche, die nicht einen anderswo gegebenen und sich assoziativ vorschiebenden Pelzkragen »darstellen«, sondern genau so ein Pelzkragen »sind«, wie die einzelnen Haare des von Rembrandts Mutter getragenen zusammen ein Pelzkragen sind. Hier rühren wir an eine der Grundüberzeugungen Simmels, die in metaphysischer Verankerung sein letztes Werk »Lebensanschauung« in immer neuen Spiegelungen beleuchtet.

Wenn so »Wirklichkeit« und Kunst als Welten eigener Ordnung voneinander sich lösen, vereint lediglich im Pulsschlag des Lebens, was bedeutet dann der Gegenstand im Kunstwerk? Daß z. B. die Madonna in der kirchlichen Sphäre ein Gegenstand der Anbetung ist, geht das Kunstwerk als solches so wenig an, wie daß der Kohlkopf in der Sphäre der Praxis ein Gegenstand der Ernährung ist. Diese Gleichgültigkeit des Gegenstandes, die seinen außerhalb der Kunst gelegenen Sinn für diese betrifft, wird nun aber völlig unrichtig als eine Gleichgültigkeit gedeutet, die dem Gegenstand als reinem Inhalt des Kunstwerks zukommt, in der »grenzsicheren Immanenz seiner künstlerischen Verwertung. Ihn auch in diesem Sinne für indifferent zu erklären, ist eine willkürliche Zerreißung der Einheit des Kunstwerks, die für kein in sie eingeschlossenes Element Gleichgültigkeit zuläßt«. Die Madonna ist freilich nicht deshalb ein »würdigerer« Darstellungsgegenstand, weil sie angebetet, der Kohlkopf aber nur verspeist wird, sondern weil ihre Darstellung mehr Gelegenheit zur Entfaltung rein künstlerischer Qualitäten gibt.

Jene Einheit des Kunstwerks — in der Simmels Betrachtungen von den verschiedensten Seiten her einmünden — gehört ebenso, wie sein »Antinaturalismus«, zu den Grundfesten seines Verhältnisses zur Kunst. Und so spielt das Problem der Einheitsprinzipien bei ihm — wie wir bereits auch sahen — eine große Rolle. Die Einheit des wohlkomponierten Renaissancebildes liegt außerhalb des Bildinhaltes selbst; sie ist als abstrakte Form zu denken: Pyramide, Gruppensymmetrie, Kontrapost usw. — Formen, deren an und für sich selbständige Bedeutung auch mit anderem Inhalt erfüllt werden könnte. »Diese gleichsam tendenziöse, unbarmherzig betonte Vollendetheit der Form begünstigt es, daß das Sonett die am meisten zur äußerlichen Spielerei verführende, am leichtesten leer und formalistisch wirkende Versart ist — wo nicht, genau wie bei dem geometrischen Schema der bildenden Kunst, eine singuläre Genialität dieser Gefahren Herr wird.« Bei Rembrandt erwächst die Gesamtform des mehrfigurigen Bildes aus dem Leben der einzelnen Figuren, d. h. daraus, daß das Leben der einzelnen, ausschließlich von ihrem eigenen Zentrum aus bestimmt, gewissermaßen über sie hinausströmt und dem der anderen begegnet. Eine übergreifende Gesamtform, die man als für sich vorstellbare und

bedeutsame dem Ganzen entnehmen oder als ein Schema vorzeichnen könnte, wie an geometrisch komponierten Bildern, besteht hier nicht. Diese mehr geometrisch orientierte Einheit ist aber ersichtlich nicht an organische Erfüllungen gebunden, sondern kann sich mit dem gleichen Erfolge formaler Geschlossenheit auch an unlebendigen Inhalten verwirklichen. Im Unterschiede dazu aber gibt es eine Einheitlichkeit, die unmittelbar ihren Erfüllungen verhaftet ist, die gerade nur an diesem Stoff bestehen kann und zwar, weil sie nur aus ihm zu erstehen vermag. Dies ist die Einheit ausschließlich des organischen Wesens; sie läßt sich gar nicht als eine Form denken, die mit einem irgendwie qualitativ anderen Gehalt auszufüllen wäre. »Indem die Nachtwache so und so viele Lebendigkeiten und nur sie zum Bildinhalt macht und dem Geheimnis ihrer rein vitalen Wechselwirkungen anschauliche Sprache gibt, hat sie jenes alte germanische Drängen zu einer Einheit, die nicht geschlossen formmäßig, nicht für sich darstellbar, sondern nur an ihren Trägern zu realisieren ist, zum erstenmal in der Geschichte der Kunst rein befriedigt. Die Einheit ist hier, wo sie zugleich ganz tief und ganz labil ist, auf eine viel gewagtere Weise gewonnen als im klassischen Kunstwerk, bei dem sie durch den eigenen vorbestehenden Sinn der Form eine gewisse Garantie für das Nichtauseinanderfallenkönnen und das Verstandenwerdenmüssen in sich trägt. Es besteht hier eine tiefe Beziehung zu dem Prinzip der Individualität: daß sie dasjenige Gebilde ist, dessen Form absolut mit seiner Wirklichkeit verbunden ist, nicht unter der Voraussetzung oder zum Gewinn eines selbständigen Sinnes aus dieser Wirklichkeit herauszuabstrahieren ist.«

Stellt sich in der reinen Form gewissermaßen die abstrakte Idee der Erscheinung dar, so steht die Farbe sowohl diesseits wie jenseits dieser: sie ist »sinnlicher und metaphysischer«, ihre Wirkung ist einerseits unmittelbarer, andererseits tiefer und geheimnisvoller. »Ist die Form etwa als die Logik der Erscheinung zu bezeichnen, so bedeutet die Farbe eher deren psychologischen und metaphysischen Charakter — auch hier diese beiden, untereinander durchaus geschiedenen Intentionen in ihrer gemeinsamen Gegensätzlichkeit gegen das logische Prinzip erweisend; die vorwiegend logisch interessierten Denker verhalten sich deshalb häufig gleichmäßig ablehnend gegen die psychologische wie gegen die metaphysische Sinnesart, und dies scheint nur der tiefere Zusammenhang zu sein, aus dem heraus Kant in seinem ästhetischen Wertsystem die Farbe eigentlich ganz zugunsten der Form ablehnt. Macht man sich nun klar, daß die Farbe im Unterschied gegen die Linie — gerade wie an ihrer Stelle Psychologie und Metaphysik im Unterschied gegen die Logik — der Ort der Graduierungen, des Stärker

und Schwächer, der Valeurs mit ihren unendlichen quantitativen Möglichkeiten ist, so ist weiterhin ersichtlich, daß mit dem Vorherrschen der Form und ihrer geometrischen Intendierung die gleichmäßige Durchführung aller Bildteile gegeben ist. In dem geometrischen Gebilde ist alles gleich berechtigt ... die geometrisierende Tendenz und die scharfe Deutlichkeit alles Vorgeführten sind nur zwei Ausdrücke für dieselbe rationalistische Gesinnung.« Wo aber das Bild vom Leben durchtränkt ist, da ist auch Ungleichmäßigkeit der Durchführung gegeben; »denn Leben ist Rangierung, betonte Hauptsache und vernachlässigte Nebensache, Mittelpunktsetzung und Abstufung zur Peripherie«. »Insofern hat, wenn man will, das Leben der Welt gegenüber etwas Ungerechtes; aber alle Genialität läßt sich so ausdrücken, daß sie uns die Überzeugung gibt, mit dieser, unmittelbar vom Subjekt und nicht vom Objekt abhängigen Akzentverteilung dennoch eine tiefere Gerechtigkeit auch dem Objekt gegenüber realisiert zu haben — nicht freilich in seiner scharf abschneidenden Isolierung, auch vielleicht nicht in der rein kosmischen Betrachtung, die den Elementen keine Bedeutungsunterschiede läßt. Wohl aber wird durch diese Unterschiede das Verhältnis zwischen dem Subjekt und dem Objekt, das doch auch eine objektive Tatsache ist, allein angemessen ausgedrückt.«

Wir lernten die Beziehung der organischen Einheit des Kunstwerks zum Prinzip der Individualität kennen. Hier knüpfen weitere Untersuchungen Simmels an. Gerade das für Menschheit oder Kultur Allgemeinste ist für den Schöpfer sein Persönlichstes, gerade dies markiert die Einzigkeit dieser Individualität. »Die unvergleichliche Individualität Schopenhauers liegt doch nicht in seinen »persönlichen« Verhältnissen: daß er in Danzig geboren wurde, ein unliebenswürdiger Junggeselle war, mit seiner Familie zerfiel und in Frankfurt starb; denn jeder dieser Züge ist nur typisch. Seine Individualität, das Persönlich-Einzige an Schopenhauer ist vielmehr »die Welt als Wille und Vorstellung« — sein geistiges Sein und Tun, das gerade als umso individueller hervortritt, je mehr man nicht nur von jenen Spezialbestimmungen seiner Existenz, sondern auch innerhalb der geistigen Ebene von dem Detail der Leistung abzieht. Gerade dessen Einzelheiten und Besonderheiten mögen hier und da an andere Schöpfer erinnern, ihr Allgemeinstes, einheitlich Durchgehendes, ist schlechthin mit Schopenhauer und nur mit ihm synonym.« Im Äußeren und Unlebendigen freilich gewinnt eine Erscheinung Besonderheit und relative Einzigkeit in dem Maße, in dem immer mehr Einzelbestimmungen an ihr hervortreten. Denn in eben diesem Maße wird die Wiederholung der gleichen Kombination unwahrscheinlicher; hier wird tatsächlich die Individualisiertheit einer Vorstellung durch Detaillierung innerhalb ihres

Inhalts erreicht: und dies geschieht auch an seelischen Objekten, insoweit wir sie in psychologischer Äußerlichkeit, also nach mechanistischer Art betrachten; dann wächst auch hier das Maß der Besonderheit proportional der Zahl angebbarer Einzelheiten — obgleich ersichtlich die sichere Erreichung einer wirklichen Individualität auf diese Weise eine nie zu vollendende Aufgabe wäre. Wird aber eine seelische Existenz von innen erfaßt, nicht als eine Summe von Einzelqualitäten, sondern als eine Lebendigkeit, deren Einheit jenes ganze Detail erzeugt oder bestimmt oder deren Zerlegung dieses ist, so ist solche Existenz von vornherein als volle Individualität da. Die Individualität des Gebildes als Ganzen, seine dadurch entstehende Einzigkeit, daß jedes Teilchen nur in bezug auf gerade dieses Zentrum Existenz und Sinn hat — diese wird jedenfalls durch das Fehlen genauer Detaillierung begünstigt; denn eine solche läßt den Teilen einen Sonderbestand, der ihre Einstellung in einen anderen Zusammenhang prinzipiell ermöglicht und sie der Einzigkeit ihrer jetzigen Bedeutung enthebt. Und dies gilt nun in vollem Maße von der Kunst, besonders der Rembrandts.

Das Rembrandtsche Begreiflichmachen einer Persönlichkeit verfolgt demnach ein anderes Ziel und einen anderen Weg als eine Vermittlung durch den Typus. Darin spiegelt sich der ganze, weit reichende Unterschied zwischen den beiden Arten, wie wir überhaupt einen Menschen kennen. Die eine unterstellt ihn allgemein seelischen Begriffen: er ist klug oder dumm, großartig oder kleinlich, gutmütig oder boshaft usw. Dies ist in steigernder Verfeinerung die Methode wissenschaftlich-psychologischer Erkenntnis. Aber damit lerne ich einen Menschen nicht von ihm selbst her kennen, aus ihm selbst heraus, sondern meine Kenntnis seiner fließt aus Begriffen, die ich bereits mitbringe. Von jenem unmittelbaren Wissen ist das erste Stadium bereits in dem Augenblick gewonnen, in dem der Mensch ins Zimmer tritt. »Wir wissen in diesem ersten Augenblick nicht dies und das, keine jener angedeuteten Kategorien von ihm, aber doch unendlich viel, ihn selbst, sein Unverwechselbares. Es gibt eine kontinuierliche Entwicklungsreihe des Kennens, die sich an diesen ersten Augenblick ansetzt und in dessen Art verbleibt, die dieses erste, gar nicht auseinanderlegbare Wissen nur vertieft und vermehrt, ohne daß es sich damit um bestimmte Teile vermehrte.« Worauf es hier ankommt, ist nicht das Unbezweifelte: daß der Mensch eine Individualität ist, die nicht aus der Summe seiner angebbaren Eigenschaften zusammenzusetzen ist, — sondern, daß die Erkenntnis eben dieser Individualität gleichsam mit einem besonderen Organ erfolgt, das für die Erkenntnis der beschreiblichen Eigenschaften gar nicht zusammenfällt. Rembrandt muß dieses Organ in erstaunlicher Ausbildung besessen haben. »Aus seinen Por-

träts leuchtet uns, der Art nach, vor allem das entgegen, was wir von einem Menschen beim ersten Anblick als ganz Unaussprechbares wissen, als die Einheit seiner Existenz. Denn nur die Totalität des Menschen — die Rembrandt als den Totalverlauf seiner Schicksale anschaulich macht — ist das Einzige, alles Einzelne an ihm ist ein Allgemeines. Auf das letztere aber richtet sich im wesentlichen das italienische Porträt.«

In dieser Totalität des Lebendigen liegt auch der Tod beschlossen. Denn er steht dem Leben nicht als Möglichkeit gegenüber, die irgendwann einmal Wirklichkeit wird, sondern unser Leben wird zu dem, als was wir es kennen, überhaupt nur dadurch geformt, daß wir, wachsend oder verwelkend, immer solche sind, die sterben werden. Freilich sterben wir erst in der Zukunft, aber daß wir es tun, ist kein bloßes »Schicksal«, sondern es ist eine innere Immer-Wirklichkeit jeder Gegenwart, ist Färbung und Formung des Lebens, ohne die das Leben, das wir haben, unausdenkbar verwandelt wäre. »Der Tod ist eine Beschaffenheit des organischen Daseins, wie es eine von je mitgebrachte Beschaffenheit, eine Funktion des Samens ist, die wir so ausdrücken: daß er einst eine Frucht bringen wird.« Diese Art, den Tod zu empfinden, glaubt Simmel bei Rembrandt gegeben; allerdings nicht in einem elegischen oder pathetischen Sinne. Denn dieser gerade entsteht, wo der Tod als eine dem Leben wie von außen drohende Vergewaltigung erscheint, als ein Schicksal, das an irgendeiner Stelle unseres Lebensweges auf uns gewartet hat, unvermeidlich zwar der Tatsache nach, aber nicht aus der Idee des Lebens heraus notwendig, sondern ihr sogar widersprechend. Ganz anders, wenn der Tod von vornherein ein *characterindelebilis* des Lebens ist. Nun ordnen sich aber viele unserer wesentlichen Daseinsbestimmungen zu Gegensatzpaaren, so daß der Begriff des einen seinen Sinn erst an der Korrelation mit dem andern findet: das Gute und das Böse, das Männliche und das Weibliche und zahlreiche andere. Diese beiden Relativitäten werden aber oftmals noch einmal umfaßt von einem absoluten Sinne, den eine von beiden erwirbt. »Gewiß schließt Gutes und Böses in beider relativem Sinne sich gegenseitig aus; vielleicht aber ist das Dasein in einem absoluten göttlichen Sinn schlechthin gut, und dieses Gute birgt in sich das relativ Gute wie das relativ Böse ... Und so vielleicht sind Leben und Tod, insofern sie einander logisch und physisch auszuschließen scheinen, doch nur relative Gegensätze, umgriffen vom Leben in dessen absolutem Sinne, der das gegenseitige Sichbegrenzen und Sichbedingen von Leben und Tod unterbaut und übergreift.« Diese Grundtatsache — Immanenz des Todes im Leben — scheinen die tiefsten Rembrandtporträts zu verkünden; jene Porträts enthalten das Leben in seiner weitesten Bedeutung, in der es auch den Tod ein-

schließt. Der Typus — wenn es mit Simmel gestattet ist, diese Betrachtungen noch weiterzuführen — stirbt nicht, aber das Individuum stirbt. Je individueller also der Mensch ist, desto »sterblicher« ist er, denn das Einzige ist eben unvertretbar und sein Verschwinden ist deshalb um so definitiver, je mehr es einzig ist. So hat die italienische Kunst, weil sie typisiert, etwas Heiteres, die germanische, mit ihrer individualistischen Leidenschaft, oft etwas Zerrissenes; »jenes eigentümlich Unabgeschlossene gegenüber der Abgerundetheit des Klassischen, das ins Unendliche Weiterstrebende der germanischen Kunst, als würde man von jeder endlichen und beruhigenden Lösung immer weiter einem erst zu Gewinnenden oder niemals zu Gewinnenden zugetrieben — dies speist sich vielleicht aus der Unversöhnlichkeit der Individualität, in die der Tod eingewebt ist, mit der Kunst, die rein als Kunst über dem Tode steht.«

Diese — nun genügend nach allen Seiten hin charakterisierte — germanische Kunst, zu deren glanzvollsten Beispielen Rembrandts Werk zählt, zielt nicht in letzter Linie auf Schönheit. Was aber ist Schönheit? Es ist eine eigentümliche Tatsache, daß von allen großen Werten, mit denen unser Geist dem Dasein Bedeutung verleiht, nur die Schönheit sich auch am Unlebendigen verwirklicht. Bloß das Beseelte kann sittliche Werte erzeugen, nur für den Geist kann es Wahrheit geben. Schönheit aber kann an dem Stein, an dem Wassersturz und seinem Regenbogen, an dem Zug und der Färbung der Wolken haften, am Unorganischen wie am Organischen. Schönheit ist »in unserer durchgängigen Auffassung des Wortes« keineswegs ein völlig abstrakter, an jeder Auffassungsweise der menschlichen Erscheinungen realisierbarer Begriff; wir verstehen unter ihr die klassische Formgebung. Aus der Inthronisierung dieser Schönheit spricht die Weltanschauung, die in dem Allgemeinen (wie die Herrschaft des Typus in dem individuellen Phänomen sie offenbart) und in der immanenten Gesetzlichkeit (die die Elemente der Erscheinung unmittelbar untereinander und gleichsam freischwebend verbindet) absolute Werte sieht.

Dringen wir über diese Schönheitskunst zur Gesamtheit der Kunst vor, so drückt Simmel ihre Beziehung zum Leben in dem Buche über Lebensanschauung in knappster und klarster Formulierung aus: das Leben mit seiner biologischen und religiösen, seelischen und metaphysischen Bedeutung wirkt nicht von jenseits der künstlerischen Formen in das Werk hinein, sondern diese Formen sind die Formen des Lebens selbst, die sich freilich vom Leben, als einem teleologisch strömenden, emanzipiert haben, aber ihre Dynamik und ihren Reichtum doch von eben diesem Leben, soweit es diese Güter besitzt, zu Lehen tragen. Das Mehr-als-Kunst, das jede große Kunst zeigt, fließt aus

derselben Quelle, der sie, nun als rein ideales, lebensfreies Gebilde, entstammt ist. In die aus ihm entsprungenen Formen überträgt das Leben, auch wenn sie in schlechthin objektivem, unabhängig eigenem Sinne wirken, dann doch seinen Charakter, und läßt sich wiederum von ihnen bestimmen, so daß es gleichsam diesseits und jenseits ihrer steht; zu gleichen Rechten wird es in ihnen äternisiert, wie sie in ihm vitalisiert werden.

In zwei ganz unterschiedenen Bedeutungen können wir — auf dem Boden dieser Auffassung — von unvollkommener Kunst reden. Es gibt unvollkommene Kunst, insoweit das Werk zwar ganz und gar um der künstlerischen Intention willen gestaltet ist und sich in der strengen Umgrenzung der autokratisch künstlerischen Formen hält — aber den immanenten Forderungen der Kunst nicht genügt, uninteressant, banal, kraftlos ist. Und es gibt unvollkommene Kunst, wenn das Werk, die letzteren Beeinträchtigungen vielleicht nicht zeigend, seine künstlerischen Formen noch nicht völlig von der Lebensdienstbarkeit befreit, die Wendung dieser Formen von ihrem Mittel-Sein zu ihrem Eigenwert-Sein noch nicht im absoluten Maße vollzogen hat. Dies ist der Fall, wo ein tendenzhaftes, anekdotisches, sinnlich exzitatives Interesse als ein irgendwie bestimmendes in der Darstellung mitklingt. Dabei kann das Werk von großer seelischer und kultureller Bedeutung sein; denn dazu braucht es keineswegs an die begriffliche Reinheit einer einzelnen Kategorie gebunden zu sein. Aber als Kunst bleibt es unvollkommen, solange seine Formungen noch irgend etwas von derjenigen Bedeutung fühlbar machen, mit der sie sich den Strömungen des Lebens einfügen — so tief und umfassend sie diese Strömungen auch in sich aufgenommen haben.

* * *

Simmel hat sein Erleben und Erfassen Rembrandtscher Kunst und Rembrandtschen Wesens zu einer Philosophie der Kunst ausgeweitet. Auch wo er andere Künstlerpersönlichkeiten eingehender behandelt, sind ihm diese in erster und letzter Linie Objektivierungen seiner eigenen Geistigkeit, seines Lebens- und Weltverhältnisses in der Sphäre der Kunst, in ihrer Wirklichkeitsschicht. Darum sind ihre Werke ihm Beispiele, Bestätigungen seiner Problemstellungen und Problemlösungen. Aber er braucht diese Beispiele oder Bestätigungen nicht zusammenzuklauben und zu suchen, um ein System praktisch zu illustrieren, sondern jene Erlebnisse sind Quellpunkt und Rechtsgrund seiner theoretischen Anschauungen; diese sind nur begriffliche Deutungen und Verknüpfungen jener, Weiterführungen ins Metaphysische. Denn Simmels gesamte Kunstphilosophie ist ihrer Tendenz nach metaphysisch,

so viele und reiche psychologische oder rein kunstwissenschaftliche Ergebnisse sie auch zeitigen mag. Wir glauben, ihre Grundzüge bereits skizziert zu haben; das folgende soll sie noch ergänzen, keineswegs aber »erschöpfen«.

Michelangelo würdigt Simmel als die ganz und gar tragische Persönlichkeit. Sein Leben war auf das Anschauliche, Irdischschöne gerichtet. Aber die Sehnsucht nach dem Transzendenten zerbrach diese Tendenz. Und doch war diese Sehnsucht nicht weniger notwendig, denn sie stammte aus dem tiefsten Fundamente seiner Natur, und darum konnte er innerer Vernichtung so wenig entrinnen, wie er sich von sich selbst abtun konnte. Denn tragisch ist gerade dasjenige, was gegen den Willen und das Leben, als dessen Widerspruch und Zerstörung gerichtet ist, und dennoch aus dem Letzten und Tiefsten des Willens und des Lebens selbst wächst — im Unterschied gegen das bloß Traurige, in dem die gleiche Zerstörung aus einem gegen den innersten Lebenssinn des zerstörten Subjekts zufälligen Verhängnis gekommen ist. Die tragische Vernichtung stammt aus demselben Wurzelgrunde, aus dem das Vernichtete in seinem Sinn und seinem Wert gewachsen ist. In dem Buche über »Lebensanschauung« kommt Simmel noch einmal auf das Tragische zu sprechen, und ohne den Standpunkt zu wechseln, vertieft er ihn in großartiger Weise. Er deutet auf das unheimliche Gefühl hin, daß das ganz Notwendige unseres Lebens doch noch irgendwie ein Zufälliges sei. Das volle Gegenteil und die Überwindung davon bietet nur die Form der Kunst in der Tragödie. Denn diese läßt uns fühlen, daß das Zufällige gerade bis in seinen letzten Grund hinein ein Notwendiges ist. Gewiß geht der tragische Held an der Reibung zwischen irgendwelchen äußeren Gegebenheiten und seiner eigenen Lebensintention zugrunde; allein daß dies geschieht, ist eben in dieser letzteren selbst ganz fundamental vorgezeichnet — sonst wäre sein Untergang nichts Tragisches, sondern nur etwas Trauriges. »In der Aufhebung jener Unheimlichkeit des Zufälligen im Notwendigen — und zwar nicht nach einer vorgeblichen »sittlichen Weltordnung« Notwendigen, sondern nach dem Lebens-Apriori des Subjekts — liegt das »Versöhnende« der Tragödie; sie ist insofern immer »Schicksals«-Tragödie. Denn die Bedeutung des Schicksalsbegriffes: daß das bloß Ereignishafte der Objektivität sich in das Sinnhafte einer individuellen Lebensgerichtetheit wandele oder als solches enthülle, — stellt sie in einer Reinheit dar, zu der es unser empirisches Schicksal nicht bringt, weil sein Ereigniselement hier auf sein selbständig kausales, sinnfremdes Wesen nie ganz verzichtet.«

Ist Michelangelo für Simmel die tragische Persönlichkeit, stellt Goethe ihm schlechthin das menschliche Ideal dar; ihm hat er darum



auch ein Buch der Huldigung gewidmet, das ganz einzigartig ist — ich würde vorbildlich sagen, wenn da nicht die Frage eines Nachbildes einfach unsinnig wäre — in dem kühnen und sicheren Spürsinn, mit dem hier der geistige Sinn der Goetheschen Existenz erfaßt wird, die Eigengesetzlichkeit seines Wesens. Ich kann weder den Inhalt dieses Werkes wiedergeben, noch seine »Grundgedanken«. Aber an einigen wenigen Beispielen will ich doch aufweisen, bis zu welchen Tiefen der Deutung Simmel vorgedrungen ist.

Die Erzeugung von an sich wertvollen Inhalten des Lebens aus dem unmittelbaren, nur sich selbst gehorsamen Prozeß des Lebens selbst begründet die fundamentale Abneigung Goethes gegen allen Rationalismus, denn dessen eigentliches Absehen ist, umgekehrt das Leben aus den Inhalten zu entwickeln, erst aus ihnen ihm Kraft und Recht zuzuleiten — weil er dem Leben selbst nicht traut. »Das tiefe Zutrauen zum Leben, das überall in Goethe zu Worte kommt, ist nur der Ausdruck jener genialischen Grundformel seiner Existenz.« Daß die Produktivität nach dem eigenen Gesetz und Trieb bei Goethe so die vollkommenste Angemessenheit zur Welt zeigt, ist zwar in der letzten metaphysischen Beschaffenheit seines Naturells verankert; innerhalb der bezeichenbareren Schichten aber wird es von der ungeheuren Assimilationskraft seines Wesens gegenüber allem Gegebenen getragen. Diese Schaffenskraft, die ununterbrochen aus dem einheitlichen Quell der Persönlichkeit zeugte, nährte sich ebenso ununterbrochen aus der Wirklichkeit um sie herum. »Seine Geistigkeit muß eine Analogie zu dem Vermögen des ganz gesunden physischen Organismus gehabt haben, die Nahrungsmittel bis ins Letzte auszunutzen, das Unverwendbare störungslos auszuscheiden, das Zurückbehaltene dem Lebenskreislauf so selbstverständlich einzuverleiben, als bildeten beide schon von vornherein eine organische Einheit.« Aus jenem festen Vertrauen zum Leben entwickelt Goethe sein Schönheitsideal, das er weder ins Transzendente, hinter die Natur, verbannt, noch auch einem Singulären in Isoliertheit gegen das ganze Sein zuerkennt, sondern bloß derjenigen Erscheinung, in der die einheitliche Ganzheit des natürlichen Seins zum Ausdruck kommt. Wie im psychologischen Symbol drückt Goethe »diese tiefste Bedeutung des Schönen« in dem Satze aus: »Wer die Schönheit erblickt, fühlt sich mit sich selbst und mit der Welt in Übereinstimmung.«

Mit prachtvoller Klarheit entwickelt Simmel, wie schon in Goethes Jugend, in der doch die Fülle und Bewegtheit seines Inneren mit einer ganz einzigen Unmittelbarkeit und Unabgelenktheit in Äußerungen und Lebensgestaltung ausfloß, die Objektivierung des Subjekts sich anzeigt, und wie sich diese in großartiger Weise entfaltet. Und das Kapitel

über die »Liebe« gehört gewiß zum Besten und Edelsten, das über Goethe geschrieben wurde. Ich kann es mir nicht versagen, eine besonders charakteristische Stelle trotz ihrer Länge hier wörtlich anzuführen: »Die Wesensformel, die an Goethe ihre reinste und stärkste historische Verwirklichung findet, war doch immer diese: daß ein Leben, ganz dem eigenen Gesetz gehorchend, wie in einheitlich naturhaftem Triebe sich entwickelnd, eben damit dem Gesetz der Dinge entspricht, d. h. daß seine Erkenntnisse und Werke, reine Ausdrücke jener innerlichen, aus sich selbst wachsenden Notwendigkeit, doch wie von den Forderungen des Objekts und denen der Idee her gebildet sind. Er hat jeden eigengesetzlichen Sachgehalt durch die Tatsache, daß er ihn erlebte, so von innen her geformt, als wäre er aus der Einheit dieses Lebens selbst geboren. Gemäß diesem Gesamtsinn seiner Existenz scheinen sich auch deren erotische Inhalte zu entwickeln. Auch diese treten auf, als wären sie von seinem Innern und dessen Entwicklungsnotwendigkeiten bestimmt, wie sich eine Blüte an den Zweig ansetzt, in dem Augenblick und in der Form, wie dessen eigenste Triebkraft es erfordert und entwickelt. Nirgends, selbst in so extremen Fällen, wie in der Leidenschaft für Lotte und Ulrike von Levetzow, spüren wir jenes Preisgegebensein, das dem erotischen Erlebnis das Symbol des Liebestranks verschafft hat und oft den Gefühlston, als wäre es viel eher etwas, das mit uns oder an uns vorgeht, als eine Äußerung eines sich selbst gehörenden Lebens. Wir hören, daß er mit all seinen sinnlichen Hingerissenheiten doch immer Herr seiner selbst geblieben ist.«

Die Art, wie Simmel Goethes Schaffens deutet, entfernt sich weit von jenem »Erlebnis«, das Dilthey als Quelle des Kunstwerks ansah. Mit Recht macht Simmel darauf aufmerksam, daß damit die Genesis aus Milieu und Modell keineswegs grundsätzlich verlassen ist, sondern nur subjektivisch verfeinert. Denn auch aus dem Erlebnis wächst unmittelbar keine Überleitung zu der künstlerischen Spontaneität. Im Verhältnis zu ihr ist auch das Erlebnis etwas Äußeres, mag sich auch beides im Umfang des Ich abspielen. Die Verbindungsmöglichkeit liegt darin, daß der Lebensprozeß mit seinem beharrenden Charakter, Intention und Rhythmus als die gemeinsame Voraussetzung und Formgebung sowohl für das Erleben, wie für das Schaffen wirkt. »Es gibt vielleicht eine — für jedes Individuum andere — allgemeinste, nicht in Begriffe zu fassende Wesensformel, nach der seine seelischen Vorgänge sich bestimmen, ebenso das Hineinnehmen der Welt in das Ich im Erlebnis, wie das Hinausgehen des Ich in die Welt im Schöpfertum.« In dem Maße, in dem diese fundamentale Wesensbewegtheit selbst schon den Charakter überwiegender Spontaneität und künst-



lerischen Gestaltens trägt, in eben dem wird auch schon das Erlebnis von vornherein und in der Art eben seines Erlebtwerdens die Züge des Schöpfertums und der künstlerischen Werte an sich tragen. »Wo die Wurzelsäfte der Persönlichkeit ... künstlerisch tingiert sind, da ist das Erlebnis sozusagen schon ein artistisches Halbprodukt und seine prinzipielle Fremdheit gegen das Kunstwerk aufgehoben.« Bei Goethe scheint dieser Prozeß sich mit einer so selbstverständlichen Unmittelbarkeit, einer souveränen Ungestörtheit durch Kategorien anderer Richtung vollzogen zu haben, und vor allem über eine so weite Gesamtheit einer höchst differenzierten Existenz hin, »wie bei keiner uns sonst bekannten Erscheinung. Sogar die Hingabe an das Erkennen und an reine Wissenschaft war nicht imstande, die Herrschaft seiner künstlerischen Kategorien in Weltbild und Erlebnis zu durchbrechen«.

So wie Simmel es liebt, Rembrandts Wesen durch den Vergleich mit der italienischen Renaissance zu belichten, kontrastiert er gern Goethe und Kant. Ausgangspunkt ist natürlich der kategorische Imperativ. Simmel glaubt, Kants Moral habe wohl das Schicksal der meisten Menschen ausgesprochen, wenn sie das Sinnliche und Leidenschaftliche gegen die Forderung der Pflicht kämpfen läßt (»zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden bleibt dem Menschen nur die bange Wahl«), was schließlich entweder einen unbefriedigten Dualismus oder eine Verarmung hinterläßt. »In Goethe aber kämpfte es gegen die Forderung der Harmonie, der ausgeglichenen Totalität des Lebens — wie er sich ja auch nicht scheut von einer Übertriebenheit des Moralischen zu sprechen, eine für Kant völlig unausdenkbare Vorstellung — und darum konnte der Sieg hier ein vollkommener sein, weil der Feind selbst in die Einheit der schließlich gewonnenen Form einbegriffen ist.« Im Sinnlichen fand Goethe dieselbe Wertströmung der Lebenseinheit, die das Sittliche trägt. Und diesen Vergleich »Kant und Goethe« führt Simmel in einem eigenen Buche weiter, er erblickt in ihnen die äußersten Pole zweier Weltanschauungen, wobei er aber persönlich derjenigen Goethes zuneigt. Jenes Problem der Goetheschen Moralauffassung findet erst in dieser Schrift seine umfassende Auswirkung: Goethes Vorstellungen über das Verhältnis der Geschlechter oder über die Taten Napoleons oder über die Verbindung des Einzelnen mit seiner Nation widerstreiten sicher den üblichen ethischen Idealen, denn sie werden völlig von dem darüber gelegenen Ideal der Natur beherrscht: daß der Mensch — so könnte man in Goethes Sinne sagen — seine Triebe und Anlagen in der Art und mit der Auswahl zu entwickeln habe, daß ein Maximum von Gesamtentwicklung herauskommt. Da das Sein und der Wert nichts Getrenntes sind — »am Sein erhalte dich beglückt!« — so ist die höchste

Steigerung des Seins auch die des Wertes. »Ihren tiefsten Ausdruck scheint mir diese übermoralische Moral in dem folgenden merkwürdigen Satz zu gewinnen, den er sich aus antiker Quelle aneignet: »Was die Menschen gesetzt haben (nämlich die Gesetze), das will nicht passen, es mag recht oder unrecht sein; was aber die Götter setzen, das ist immer am Platz, recht oder unrecht.« Über den Gegensatz von Recht und Unrecht, also über den am Kriterium der Moral entstandenen, stellt er hier einen höheren Begriff: das »Passen«, d. h. die Fähigkeit der Einzelheit, sich in den letzten, höchsten Zusammenhang und Harmonie der Dinge einzustellen. Ich stehe nicht an, jenen angeführten Satz für eine der tiefsten und größten Deutungen vom Sinn des Daseins zu halten; er läßt uns einen fundamentalen Zusammenhang, eine gegenseitige Beziehung aller Dinge ahnen, in dem die Einheit der Natur besteht oder sich offenbart und demgegenüber es ein kleinlicher Anthropomorphismus ist, in dem zufälligen Ausschnitt, den wir als Moral bezeichnen, den Höhepunkt des Seins zu erblicken.«

Auf der Voraussetzung, daß Natur und Geist, oder Wirklichkeit und Wert nicht ihrem Wesen nach auseinanderklaffen, sondern daß ihre tiefe Einheit an dem einzelnen Werk nur eine besonders überzeugende Deutlichkeit gewinne — darauf steht die Existenz jedes Künstlers. Sie würde leer und sinnlos sein, wäre er nicht überzeugt, daß die Schönheit und Bedeutsamkeit, die die Erscheinung unter seinen Händen annimmt, kein äußeres Hinzufügsel ist, sondern die eigentliche Wahrheit, das von allen Verfälschungen befreite Wesen dieser Wirklichkeit ausspricht. In diesem Sinne ist freilich jede Kunst »Naturalismus«, weil für den Künstler als solchen »Natur« eben von vornherein die Einheit des Realen und des Idealen bedeutet. Wenn Goethe nach seinem eigenen Wort »die Idee mit Augen sieht«, so heißt das, »daß ihm Wert und Vollendung der Dinge, die für uns andere nur wie ein mehr oder weniger traumhaftes Gebilde über ihnen zu schweben scheint, in ihrer Wirklichkeit wohnte, wie er sie zu sehen verstand«.

* * *

Simmels stärkste geistige Liebe gilt — in Sachen der Kunstphilosophie — dem Wesen der einzelnen, singulären Künstlerpersönlichkeit; in ihre Gesetzlichkeit eindringend, gewinnt er die Weite, in der sich ihm die Gesamtheit der Kunst enthüllt, ja noch mehr, in der sich ihm die letzten Geheimnisse des Lebens und der Welt erschließen. Aber selbstverständlich ist es, daß der berühmte Vertreter der modernen Geschichtsphilosophie auch der Entwicklung der Kunst seine Aufmerksamkeit widmet. Außer seinen »Problemen der Geschichtsphilosophie« kommen hier vornehmlich zwei Abhandlungen aus seinem

letzten Lebensjahre in Betracht: »Vom Wesen des historischen Verstehens« und »Die historische Formung«.

Geschichte ist nicht das Vergangene, das uns, unmittelbar und genau genommen, immer in Gestalt diskontinuierlicher Stücke gegeben ist, sondern eine bestimmte Form oder Summe von Formen, mit denen der betrachtende synthetische Geist diesen zuvor festgestellten Stoff, die Überlieferung des Geschehenen durchdringt und bewältigt. Durch das historische Verstehen einer Reihe kommt ihr inhaltlich nichts Neues zu, nur eine funktionelle Verbindungsart wird damit von der inneren Anschauung gewonnen oder gestiftet. Wenn verschiedene Arten des Verständnisses den Ansprüchen an logischen und künstlerischen Zusammenhang, einheitliche Klärung der Dunkelheiten, nachfühlbare Entwicklung der Teile auseinander in gleichem Maße genügen, so sind sie alle in gleichem Maße richtig. Soll ich den Faust dagegen historisch-psychologisch verstehen, das heißt, das entstandene Gebilde aus den seelischen Akten und Entwicklungen verstehen, die es Teil für Teil in Goethes Bewußtsein erwachen ließen, so ist eine entsprechende Mehrdeutigkeit prinzipiell ausgeschlossen; denn dieser Schöpfungsprozeß hat sich schlechthin in einer bestimmten Weise abgespielt, die unsere Erkenntnis ergreifen oder verfehlen mag, die sie aber nicht auf mehrere äquivalente Arten vorstellen kann. Reichtum und Beweglichkeit seelischer Verbindungen sind so groß, daß keinerlei »psychologisches Gesetz« die Weiterentwicklungen einer bestimmten seelischen Konstellation bündig zu bestimmen imstande ist, daß sehr oft vielmehr eine solche Entwicklung, nach einer bestimmten Seite hingehend, uns genau so plausibel erscheint, wie die nach der genau entgegengesetzten hin erfolgende. Wo also genetische Reihen durch psychologische Interpolation zustande kommen — was, mehr oder weniger bewußt, allenthalben der Fall ist — ist von eingesehener Notwendigkeit nicht die Rede. Nur um Annäherungen an die Wirklichkeit kann es sich handeln.

Gehen wir vom Gebiet der allgemeinen Geschichte auf das der Kunstgeschichte über, so finden wir, daß z. B. Gemälde diskontinuierlich hintereinander stehen, je eine inselhafte Einheit. Der Kunsthistoriker konstruiert unter ihnen eine allmähliche Entwicklung von Starrheit zu Bewegtheit usw. Es kann dabei gar nicht die Rede sein, daß der Schöpfer des höchsten Werkes etwa alle vorangängigen Stadien in seiner persönlichen Entwicklung durchlaufen hätte. Auch wird danach überhaupt nicht gefragt, sondern nach der Möglichkeit, diese »Entwicklungs«-Reihe nach sachlichen Kriterien aus dem objektiven Bestand der Werke, als wäre jedes vom Himmel gefallen, aufzubauen. Aber eben diese Möglichkeit liegt in dem, was man das methodische

Subjekt nennen könnte, einem ideellen Gebilde, das diese Schöpfungen in einer seelisch begreiflichen Evolution durchläuft, die sachliche Ordnung ihres Nebeneinander in einen als zeitlich gedachten lebendigen Verlauf vereinheitlichend, dessen Kontinuität nicht an dem Rahmen des einzelnen Werkes stockt. Wir hypostasieren also einen Hilfsbegriff, der die ausschließlich dem Lebendigen vorbehaltene Fähigkeit der Selbstentwicklung hat, und dessen Lebensäußerungen oder Etappen die einzelnen Kunstwerke sind.

Das Nacheinander der Künstlerpersönlichkeiten würde niemals die kontinuierliche Zusammengehörigkeit einer einheitlichen historischen Reihe haben, wenn ihre Leistungen nicht ihrem Sachgehalt nach und ohne jede Rücksicht auf ihre historische Plazierung aufeinander Anweisungen gäben, wenn sie nicht eine ideale Reihe bildeten. So sind es die inneren Verhältnisse dieser Kunstbildungen, die wir gemäß der artistischen Logik ergreifen und in ihrer rein sachlichen Bedeutung verstehen müssen, damit jene in der Zeit realen Erscheinungen eine ›historische‹ Reihe formen; andernfalls wären sie ein beziehungsloses Nacheinander, dem Prinzip und Möglichkeit der Zusammenfassung zu einer Reihe fehlte. Geht nun die Kunstgeschichte auf ein volles und fundamentales Begreifen der Erscheinungen aus, kann sie sozusagen keine immanente sein, d. h. keine, die eine künstlerische Erscheinung aus der anderen verständlich und gesetzmäßig entwickelte, weil die Verhältnisse der Gesellschaft, der Religion, des intellektuellen Niveaus, der individuellen Schicksale die nächsten Erscheinungen mitbestimmen und doch ihrerseits aus den vorhergegangenen künstlerischen nicht berechenbar sind.

Aber nicht nur der großen rhythmischen Wellenbewegung des Stilwandels schenkt Simmel seine Aufmerksamkeit, sondern auch dem glitzernden Oberflächenspiel der Mode. Gerade ihr hat er eine seiner anziehendsten Abhandlungen gewidmet. Er spricht von den Lebensbedingungen der Mode als einer durchgängigen Erscheinung in der Geschichte unserer Gattung. Sie ist Nachahmung eines gegebenen Musters und genügt damit dem Bedürfnis nach sozialer Anlehnung; sie führt den Einzelnen auf die Bahn, die Alle gehen; sie gibt ein Allgemeines, das das Verhalten jedes Einzelnen zu einem bloßen Beispiel macht. Nicht weniger aber befriedigt sie das Unterschiedsbedürfnis, die Tendenz auf Differenzierung, Abwechslung, Sichabheben. So ist die Mode nichts anderes als eine besondere unter den vielen Lebensformen, durch die man die Tendenz nach sozialer Egalisierung mit der nach individueller Unterschiedenheit und Abwechslung in einem einheitlichen Tun zusammenführt. Sie ist die Geschichte der Versuche, die Befriedigung dieser beiden Gegentendenzen immer vollkommener



dem Stande der jeweiligen individuellen und gesellschaftlichen Kultur anzupassen. Daß die Mode ein bloßes Erzeugnis sozialer oder auch formal psychologischer Bedürfnisse ist, wird vielleicht durch nichts stärker erwiesen als dadurch, daß in sachlicher, ästhetischer oder sonstiger Zweckmäßigkeitsbeziehung unzählige Male nicht der geringste Grund für ihre Gestaltungen auffindbar ist. Darum ist die Herrschaft der Mode am unerträglichsten auf den Gebieten, auf denen nur sachliche Entscheidungen gelten sollen. Religiosität, wissenschaftliche Interessen, ja Sozialismus und Individualismus sind freilich Modesachen gewesen; aber die Motive, aus denen diese Lebensinhalte allein angenommen werden sollten, stehen in absolutem Gegensatz zu der vollkommenen Unsachlichkeit in den Entwicklungen der Mode und ebenso zu jenem ästhetischen Reize, den ihr die Entfernung von den inhaltlichen Bedeutungen der Dinge gibt, und der, als Moment solcher tiefer Entscheidungen ganz unangebracht, ihnen einen Zug von Frivolität aufprägt. Wenn die Mode — welcher Sachverhalte sie sich auch immer bemächtigt — den Egalisierungs- und den Individualisierungstrieb, den Reiz der Nachahmung und den der Auszeichnung zugleich zum Ausdruck bringt und betont, so erklärt dies vielleicht, weshalb die Frauen im allgemeinen der Mode besonders stark anhängen. Die Mode gibt dem Menschen ein Schema, durch das er seine Bindung an das Allgemeine, seinen Gehorsam gegen die Normen, die ihm von seiner Zeit, seinem Stande, seinem engeren Kreise kommen, aufs unzweideutigste dokumentieren kann, und mit dem er es sich so erkauft, die Freiheit, die das Leben überhaupt gewährt, mehr und mehr auf seine Innerlichkeiten und Wesentlichkeiten rückwärts konzentrieren zu dürfen. »Vielleicht ist Goethe in seiner späteren Epoche das leuchtendste Beispiel eines ganz großen Lebens, das durch die Konnivenz in allem Äußeren, durch die strenge Einhaltung der Form, durch ein williges Sichbeugen unter die Konventionen der Gesellschaft gerade ein Maximum von innerer Freiheit, eine völlige Unberührtheit der Zentren des Lebens durch das unvermeidliche Bindungsquantum erreicht hat.«

* * *

Ich habe mich bemüht, Simmel möglichst selbst sprechen zu lassen. Ich habe also ganz mit seinen Farben gemalt. Nur eine Freiheit nahm ich — notgedrungen — für mich in Anspruch: Auswahl und Komposition. Ich zog das heran, was mir entweder für Simmels Wesen besonders charakteristisch, oder für die Wissenschaft besonders wichtig erschien. Und da ich es nicht in atomisierender Zerstückelung darbieten konnte, war eine Verknüpfung notwendig, die hoffentlich nicht Simmels Geist widerstreitet. Aber selbst im Falle des Gelingens meiner Ab-

sicht kann es sich nur um eine Skizze handeln, um einen dürftigen Anfang, Simmels Sein nnd Werk darzustellen. Das ist gewiß keine irgendwie spielerische Bescheidenheit, sondern Ausdruck der Überzeugung, daß es gerade in diesem Falle ganz besondere Schwierigkeiten bereitet, das uns überkommene Erbe auf seinen Gehalt zu prüfen und dadurch erst eigentlich nutzbar zu machen. Zwei Aufgaben hat da die Wissenschaft in erster Linie zu erfüllen: die geistige Existenz Simmels in ihrem Sinn uns so aufzuhellen, wie er es mit Goethe getan, d. h. aus der Einzigkeit seiner Persönlichkeit sein Tun und Lassen, sein Schaffen und Leisten zu verstehen. Und dann: Simmels Arbeiten gesammelt und geordnet vorzulegen, versehen mit genauen Registern. Dadurch werden sie für den Betrieb der Wissenschaft erst recht fruchtbar werden, und sie kommt in die Lage, all das viele Gold, das aus Simmels Werk glitzert, gleißt und glänzt, in die Münzen ihrer Prägung umzuformen. Es ist ja tragisch, daß nicht die Persönlichkeiten in der Wissenschaft weiterleben, sondern einzelne gesicherte Ergebnisse, Methoden, Gesetze oder Hypothesen. Aber auch so — in restloser Entpersönlichung — wird von Simmel vieles noch lange bleiben, und es wird geraume Zeit währen, bis seine Arbeit völlig überwunden und nur noch historische Erinnerung ist; aber in der allgemeinen Geistesgeschichte wird Simmel gewiß nie sterben; als »lebende Philosophie« gehört er zu unseren »großen Schriftstellern« und vor allem zu den wenigen, in denen sich das gewaltige und erschütternde Bild der untergegangenen geistigen Gegenwart in breiter Vielseitigkeit und echter Tiefe spiegelt. Und aus dem Werk klingt so vieles, das in die Zukunft weist: das tiefe, gläubige Vertrauen zum Leben, die radikale Abwendung von aller Mechanisierung und Materialisierung und trotz aller Skepsis die leidenschaftlich hervorbrechende Bejahung einer metaphysischen Weltergreifung. Diese Qualitäten haben auch seine ganzen kunstphilosophischen Bestrebungen geadelt. Als Schutzheilige schweben nicht über ihnen, sondern leben in ihnen: Rembrandt und Goethe.

II.

Die Deutung des Homunkulus in Goethes Faust.

Von

Carl Enders.

Eine klassische Schrift muß nie ganz verstanden werden können. Aber die, welche gebildet sind und sich bilden, müssen immer mehr daraus lernen wollen.
Friedrich Schlegel, Lyzeumsfragmente Nr. 20.

1.

Es kann nicht bestritten werden, daß die Deutung des Homunkulus einer der Angelpunkte für die Erklärung des 2. Teils von Goethes Faust ist. Er spielt eine entscheidende Rolle sowohl im äußeren Gang der Handlung, d. h. in der ursächlichen Verknüpfung der Ereignisse in sich, wie in der Entfaltung der Idee oder, besser gesagt, der Ideenwelt, welche in der Dichtung lebendig wird. Zunächst im Gang der Handlung: Der Erzeugung des chemischen Männleins liegt ursprünglich die Absicht Mephistos zugrunde, Faust durch die Beschäftigung mit einem der elementarsten Rätsel des denkenden und schaffenden Menschengeistes abzulenken von einer Richtung seines Wollens, in welcher Mephisto fürchten muß, ihm mit seiner Macht nicht viel helfen zu können und dadurch seinen Einfluß zu verlieren. Nun zeigt sich Homunkulus aber befähigt, Faust gerade in dieser Richtung zu dienen, und wird daher der Führer zu jenen Regionen geistigen Lebens, die Mephisto so fremd sind. Der Schalk muß zusehen, wie er sich in diese Lage hineinfindet und nach Möglichkeit seinen vertraglichen Pflichten gegen Faust nachkommt. In der »klassischen Walpurgisnacht«, die Faust den Weg zu Helena eröffnet, übernimmt dann Homunkulus für weite Strecken die Führung der Handlung, einer Handlung, die zwar unmittelbar nichts zu tun hat mit Fausts Geschick, aber doch eine gewisse Parallele zu dessen seelischer Entwicklung darstellt.

Ebenso ist Homunkulus von Bedeutung für die Durchführung des ideenhaften Gehalts. Nachdem Faust die kleine Welt egoistischer triebhafter Genüsse nicht nur unbefriedigt, sondern in seinen Ansprüchen an das Wesen des Genusses anspruchsvoller, geläuterter, überwunden hat, soll er von der Sehnsucht nach dem Bild höchster Schönheit zum Besitz Helenas als der Verkörperung dieses im Griechentum wirklich gewordenen Ideals geführt werden. Nur ein geistiges Wesen, ein

»Dämon«, der durch eine vollkommene Menschwerdung noch nicht »verdüstert und beschränkt worden« ist, kann ihn dahin geleiten, ein Wesen, das geeignet ist, ihm die »Antezedentien« zu vermitteln, die befähigen, in der Luft der griechischen Mythologie und Heldensage zu leben, in der Helena erst das wird, was sie ist. Daß Homunkulus dazu der einzig mögliche Führer ist, gilt es natürlich noch zu erweisen.

Schließlich betont ja auch Goethe selbst im Gespräch mit Eckermann 1829 [1]) die Bedeutung des Homunkulus, gegen den sogar Mephistopheles in Nachteil zu stehen kommt. Er gleicht diesem an geistiger Klarheit, hat aber durch seine Tendenz zum Schönen und förderlich Tätigen viel vor ihm voraus.

Grell sticht gegen diese Bedeutsamkeit der Gestalt die Ratlosigkeit und Unbestimmtheit ab, mit der die Forschung dem Homunkulus gegenübersteht. Nicht nur Kuno Fischer begnügt sich [2]) mit einer bescheidenen Paraphrase, über die ja überhaupt seine Erklärung des 2. Teils nicht hinauskommt, sondern auch die neuere Forschung ist nicht viel weiter gekommen.

2.

Aus der Notwendigkeit, diesen »Stein des Anstoßes endlich aus dem Wege zu räumen«, hat nun Paul Alsberg [3]) eine Deutung versucht. Durchaus zu billigen ist seine Methode, dem Wesen des Dämons dadurch auf die Spur zu kommen, daß man seine Entwicklung in der Vorstellungswelt des Schöpfers zu verfolgen sucht. Diesen Weg werden auch wir zu gehen haben, wenn wir in der Kritik seiner Resultate und in der Darstellung unserer eigenen Meinung eine andere Deutung versuchen, die wohl mit der seinigen einiges gemeinsam hat, aber, weitergreifend, ein geschlosseneres, notwendigeres und in sich weniger widerspruchsvolles Bild entwirft.

Alsberg meint, Homunkulus habe in seiner späteren Umbildung aus dem chemischen Männlein zum Dämon einen »faustischen Charakter« erhalten. »Er ist in seinem inneren Wesen geradezu auf Faust zugeschnitten, um nicht zu sagen: er ist aus Faust herausgeschnitten. So sehr grenzt ihre Wesensverwandtschaft an Wesensgleichheit.« Er kann sich mit dieser hauptsächlich auf die Tendenz des Geistes zur Tätigkeit, auf den Trieb von dem unbefriedigenden, rein geistigen Zustand ins Körperlich-Menschliche, auf die Überlegenheit über Mephisto gestützten Behauptung nicht genug tun: »Hier kann es keine andere

[1]) Castles Ausgabe I, S. 298.

[2]) 4. Ausgabe, herausgegeben von V. Michels, Bd. 4, S. 79 ff.

[3]) Jahrbuch der Goethegesellschaft 1918, Bd. 5, S. 108 ff.

Meinung geben (!)«. »Die Charakter- und Wesensübereinstimmung ist unbestreitbar.« Das kann für ihn natürlich nur den Sinn haben: Homunkulus soll irgendwie als Symbol für Faust, d. h. für dessen Geisteserlebnis dienen (S. 115). Aus dieser Wesensgleichheit heraus muß Homunkulus den Traum des Faust (Ledas Empfängnis) wie sein eigenes Erlebnis verkünden und zur Fahrt nach Griechenland anstiften, gewissermaßen als Doppelgänger für Faust selbst sprechend. Als weitere Stütze führt er, wie schon vor ihm Rosenthal (siehe unten S. 67) die »Gleichartigkeit« der Faust- und Homunkulushandlung an und das Wechselspiel der Handlungen, welches so scharf durchgeführt ist, daß die eine Handlung schweigt, wenn die andere spielt. »Dadurch wird die Homunkulushandlung in zwei gesonderte Teile gespalten, welche die kurze Fausthandlung einschließen. Sie umrahmt dieselbe nicht nur, sondern sie ergänzt sie auch und führt sie fort. Kam im ersten Teile, gemäß der Fausthandlung, lediglich der Trieb zur Griechenwelt zum Ausdruck, so wird ihr zweiter Teil allein von dem Drange nach Entstehung beherrscht, wiederum entsprechend dem Fortgange der Fausthandlung (S. 119).«

Im weiteren verdichtet sich nun für Alsberg das Bild des Homunkulus zu der Idee echt mittelalterlichen Geistes (Glasgehäuse aus dem alchymistischen Laboratorium, mittelalterliche Absperrung anzeigend). Nun bedrängt ihn aber die Schwierigkeit, die Entstehung dieses faustisch-mittelalterlichen Geistes aus Wagners, des »trockenen Schleichers« Retorte zu erklären. Wir dürfen diesem Wagner nach seiner Meinung nicht unrecht tun: »Denn auch ein Wagner hat seine Leistung für sich, wenn sie auch nicht an der eines Faust gemessen werden darf.« Daß er Fausts überreiches Wissen in sich aufgenommen habe, mache ihn »schließlich doch zu einem treuen Verkünder der Lehre seines Meisters«. Unermüdlich bearbeitet er den von Faust übernommenen Wissensstoff, und — —: »nichts anderes als das Wissen und den Geist seines Lehrers läßt er in seiner Retorte brodeln und blitzen (!)«. So windet sich denn Alsberg bis zu seiner These durch: »Fausts Geist steckt in der Phiole« (S. 123), der Homunkulus ist nichts anderes, als die »symbolische Verkörperung von Fausts altem, mittelalterlichem Geiste«. In der Homunkulushandlung soll nun nach seiner Meinung die mittelalterliche Begriffswelt überwunden und Faust zum Renaissancemenschen wiedergeboren werden, um ihn so zu Helenas Gemahl heranreifen zu lassen. Die Lücke in den »Antezedentien« zum Helenaakt (Losbittung in der Unterwelt, Proserpinaszene), die uns in den Entwürfen zur Ankündigung und in verschiedenen Blättern der Paralipomena bekanntlich skizziert ist und in der fertigen Dichtung allgemein schmerzlich vermißt wird, will Alsberg als Lücke nicht mehr

gelten lassen. Sie soll geschlossen werden eben durch Fausts Stellvertreter Homunkulus in dessen Kampfstellung gegen die gewaltsame Abschließung von der Natur, in seinem Anschluß an die griechischen Naturphilosophen und seinem Drang zur natürlichen Entstehung. »Zugleich gibt Homunkulus zu erkennen, wie der naturbeseligte Geist (sc. Fausts in Homunkulus) nunmehr in unaufhaltsamem Drange zur Griechenwelt hinstürmt, wie der vorher so ängstliche Hüter seines Glasgehäuses mit begeistertem Ungestüm gegen den Muschelwagen der griechischen Schönheitsgöttin anprallt« (S. 130). »Weilt auch Faust fern von unseren Blicken, Homunkulus ist sein Herold, der der Welt seine geistige Eroberung der Helena verkündet.« Um die Einheitlichkeit des 2. Aktes, in dem der innerlich erlebende und sich erneuernde Faust in der Rolle des Homunkulus uns vorgeführt werde, nicht zu zerstören, sei die Proserpinaszene nicht ausgeführt worden.

3.

Es ist nicht zu verkennen, daß diese Meinung Alsbergs manches Bestechende hat, und eine verwandte Auffassung ist ja auch ungefähr gleichzeitig von Rosenthal (siehe unten S. 67) ausgesprochen worden. Das liegt vor allem daran, daß, wie wir sehen werden, richtige Erkenntnisse in eine im Grunde haltlose Hypothese verwoben sind. Daß ein geistiger Wandlungsprozeß rückständig gewordener Weltanschauung in der Lebensgeschichte des Homunkulus versinnlicht ist, daß dieser Wandlungsprozeß zu den Antezedentien des Helenaaktes notwendig gehört, um die geistig-seelische Atmosphäre zu schaffen, in der allein der nordisch-germanische Faust sich mit der südlich-griechischen Helena vereinigen kann, das ist das Wahre in diesen Ausführungen; daß Faust selbst in Homunkulus lebendig wäre, daß Homunkulus geradezu eine geistige Stufe seines individuellen Seins vertrete, ist das Falsche und Irreführende der Hypothese.

Die Wesensgleichheit des Homunkulus und des Faust aus den wenigen Worten seines Bekenntnisses und der Charakteristik von außen her feststellen zu wollen, ist mehr als kühn. Es ist freilich das Bewußtsein seines tätigen Dranges in Homunkulus lebendig. Er bekennt: »Dieweil ich bin, muß ich auch tätig sein«, und dementsprechend legt ihm auch Goethe die Tendenz zum Schönen und förderlich-Tätigen bei. Aber eine lebendige Anschauung der ideenhaften Gestalt der Helena, wie Faust, hat er schon nicht. Er hat nur eine rezeptive Aufnahmefähigkeit für die Vision des Faust, dem er als selbständige Individualität gegenübertritt. Wie wäre es sonst zu verstehen, daß er, Faust erblickend und seine Traumvision erschauend, erstaunt wäre, wie Goethe ausdrücklich als Anweisung vermerkt,

und daß er aus diesem Erstaunen über ein ihn so überraschendes und also durchaus nicht selbstverständliches Gesicht bewundernd und urteilend ausriefe: »Bedeutend«? Er schildert nun, was er im Traume Fausts sieht: die Empfängnis der Leda.

Mephisto: So klein du bist, so groß bist du Phantast.
Ich sehe nichts. —
Homunkulus: Das glaub' ich; du aus Norden,
Im Nebelalter jung geworden,
Im Wust von Rittertum und Pfäfferei,
Wo wäre da dein Auge frei!
Im Düstern bist du nur zu Hause . . .
Wie wollt er sich hierher gewöhnen,
Ich, der bequemste, duld' es kaum.

Hier setzt er sich durchaus in Gegensatz zu der nordisch-mittelalterlichen Nebelwelt, aus der Mephisto zu Hause ist, nicht er. Er setzt sich aber auch in einen graduellen Abstand zu Faust selbst und hebt sich als Eigenwesen durch abweichende Anlage von ihm ab: er ist bequemer, beharrender als Faust. An diesem Wort einwandfreier Überlieferung ist doch wohl weniger zu rütteln und zu deuteln, als an einem durch die Erinnerung Eckermanns überlieferten Gespräch, des Mannes, dessen Materialbedingtheit die neue Ausgabe von Castle erneut dartut und dessen oft willkürliche Sinnbiegungen und Ungenauigkeiten neuerdings an einigen trefflichen Beispielen Max Wundt [1]) erwiesen hat. Homunkulus, der, eingeschlossen in die Schranken seines Glaskäfigs, bequem, beharrend und sich anpassend wider Willen ist, kann nicht mehr haben als den Drang zur Tätigkeit, der aus seiner Grundanlage stammt, dem ihm von seinem paracelsistischen Ahn vererbten lehrhaften Wissen um alles was geschieht. Solange er reiner Geist ist, kann er nicht wirklich tätig sein, d. h. sich frei schaffend in die Wirklichkeit projizieren. Der Drang zur Tätigkeit, der sich vorläufig nur in einer gewissen Geschäftigkeit äußert, ist der Trieb, der ihn später befreit.

Daß die Träume des Faust, die um Helena kreisen, unabhängig von Homunkulus gedacht waren, und diesem daher als ein objektiv Fremdes vorkommen müssen, zeigt auch der zweite Entwurf zur Ankündigung der Helena, wo es noch nach dem tumultuarischen Ende der Geisterbeschwörung am Kaiserhofe heißt: »Faust, aus einer schweren langen Schlafsucht, während welcher seine Träume sich vor den Augen des Zuschauers sichtbar umständlich begeben, ins Leben zurückgerufen, tritt exaltiert hervor und fordert . . . . . den

[1]) Max Wundt, Goethes Wilhelm Meister und die Entwicklung des modernen Lebensideals, Berlin 1913, Anhang, S. 493 ff.

Besitz (Helenas) heftig von Mephistopheles«. Daraufhin erst kommt Mephisto auf den Gedanken, ihn zu Wagner zurückzuführen und durch die Erzeugung des chemischen Männleins zu fesseln und abzulenken. Ursprünglich sollten also die Träume selbst auch bildhaft vorgestellt werden.

Die Gleichartigkeit der Handlungen, vor allem die Gleichartigkeit des Ziels für Homunkulus und Faust, wird nur durch eine unklare Auflösung der beiden Ziele ins Nebelhaft-Allgemeine konstruiert. Die Sehnsucht des Homunkulus ist darauf gerichtet, von seiner reinen Geistigkeit loszukommen, einen Körper zu erhalten und so von dem Scheinmenschentum, das in seinem nicht ohne ironische Färbung wirkenden Namen Homunkulus (= Menschlein) sich selbst bezeichnet, zum wahren Menschentum zu gelangen, dadurch die künstliche Gebundenheit (symbolisiert durch die Glashülle) eines nur leuchtenden, erhellenden Zustandes des reinen Wissens und Denkens zu verlieren und den Drang zum Tätigsein, der sich jetzt nicht entfalten kann, zur Auswirkung zu bringen. Er strebt aus einem ganz allgemeinen Zustand in einen anderen ganz allgemeinen Zustand menschlichen Erlebens und Strebens. Er klaubt, diesem Drang nachgebend, im Humus der thessalischen Ebene (Pharsalus), wo so viele ganze, aus Geist und Körper bestehende Menschenwesen sich aufgelöst haben, phosphoreszierende Atome auf, wie die Kohorten der Cäsareaner und Pompejaner versuchen, zu »legitimer Auferstehung« sich die Bestandteile ihrer Individualitäten stürmisch, wie es ihrem Wesen entsprach, zuzueignen, er läßt sich zu diesem Zweck auf die Naturphilosophien des Anaxagoras und Thales ein in der Hoffnung, durch sie zu erfahren, wie diese legitime Entstehung möglich ist.

Faust ist über die Bedingtheiten dieses Zustandes für seine Individualität längst hinaus; wenn er auch solche Naturerkenntnisse als System noch nicht erörtert hat, so sind sie ihm doch längst natürlich, ersehnt schon vor dem Zeichen des Erdgeistes und Makrokosmos, erst recht in der Erfüllung seines Einsgefühls mit der Natur und ihren wirkenden Kräften in »Wald und Höhle«. Nicht staunenden Besuch nur erlaubt ihm längst der erhabene Geist,

Vergönnest mir, in ihre tiefe Brust
Wie in den Busen eines Freunds zu schauen,
Du führst die Reihen der Lebendigen
Vor mir vorbei, und lehrst mich, meine Brüder
Im stillen Busch, in Luft und Wasser kennen.

Wenn Mephisto sich wundert, wie er »aus dumpfem Moos und triefendem Gestein wie eine Kröte Nahrung« sich einschlürfen könne, so antwortet ihm schon der Faust des 1. Teils: »Verstehst du, was

für neue Lebenskraft Mir dieser Wandel in der Öde schafft?« Und nur dem Naturverwandten kann die Natur so heilsam werden, wie Faust im Eingang des 2. Teils. Klare Interpretation muß die Grundlage aller unserer Betrachtungen bleiben. Und auf dieser Grundlage bleibt es dabei: Fausts Ziel ist kein so allgemeines, sondern ein ganz besonderes, ganz bestimmtes: Helena! Und nichts anderes! Freilich Helena nicht mehr als das schönste Weib schlechthin, wie im Volksbuch und Volksschauspiel, wie auch noch im Spiegel der Hexenküche, sondern Helena als die Ledatochter, deren Zeugungsstunde er eben im Traum erlebt hat, die verkörperte Idee klassischer Schönheit. Zur Erfassung dieser Idee, welche in Faust selbst ja schon lebendig ist, ist freilich die Fähigkeit notwendig, griechisch-sinnlichen Geist zu erleben. Ganz allgemein notwendig, für jeden Menschen notwendig, also auch für das ideale Publikum vor der Bühne, auf der dieser 2. Teil der Dichtung sich abspielt, und das nachher diese Idee, welche Helena verkörpert, in sich lebendig aufnehmen soll. Ihm diesen Geist nahezubringen, ist auch die klassische Walpurgisnacht da, in der Homunkulus mitspielt. Insofern stellt sie Antezedentien des Helenaaktes dar.

Damit fallen auch die Betrachtungen Alsbergs über das Wechselspiel der Handlungen (Fausthandlung und Homunkulushandlung) in sich zusammen. Denn wie könnten sich zwei Handlungen, deren Wesen und Ziel so verschieden ist, wechselseitig fortführen, gegenseitig sich ergänzen? Das Ziel der einen ist ein naturphilosophisches: psychisch-physische Entstehung der realen Individualität des Menschen; das Ziel der anderen ist ein kulturphilosophisches: sinnfälliges Erlebnis der kulturbildenden Idee der griechischen Helena. Die naturphilosophische Anschauung ist eine der Voraussetzungen dieser Idee und insofern antezedentischen Charakters für den 3. Akt unseres Dramas; das ist alles, was die beiden Handlungen verbindet. Helena selbst wird gar nicht zu realem individuellem Leben erweckt; sie hat in der Inhaltsangabe der Dichtung für »Dichtung und Wahrheit« von 1816 noch reinen Märchencharakter. Durch einen magischen Ring wird ihr die Körperlichkeit gegeben, und das Schloß, auf dem sie (wie in einem früheren griechischen Märchen mit Achill auf der Insel Leuke) in Sparta leben kann, ist »mit einer Zaubergrenze umzogen, innerhalb welcher allein diese Halbwirklichkeiten gedeihen können«, genau wie in Tiecks Elfenmärchen; da sie in Verzweiflung die Hände ringt, »streift sie den Ring ab und fällt Faust in die Arme, der aber nur ihr leeres Kleid umfaßt«, genau wie der Held im Melusinemärchen. Aber auch später, in der vollendeten Dichtung, bleibt sie, wenn auch nicht eine so naive Märchen-

gestalt, so doch durchaus Allegorie, ein Phantom für die »Phantasmagorie«, als welche der Helenaakt in die Dichtung eingereiht wird. Bekanntlich übernimmt Mephisto zum Teil die Rolle eines erklärenden Epilogisten für das Publikum, in welcher er geradezu seinen teuflischen Grundcharakter ablegt. So sehr wird die Phantasmagorie von der Bühnenwirklichkeit der übrigen Handlung abgerückt in »romantischer Ironie«. Also: Helena wird gar nicht zu realem individuellem Leben erweckt, wie es Homunkulus erstrebt, sondern aus dem Schattenreiche losgebeten zu zeitweiligem rein ideellem Leben, um nach Vollbringung ihrer Mission in der Entwicklungsbahn Fausts zurückzukehren in den Hades. Und so kann denn auch nie und nimmer die Homunkulushandlung jene Lücke ausfüllen, die man mit Recht immer festgestellt hat, jenen Aufenthalt Fausts in der Unterwelt unter Führung der Manto, der Mittlerin zwischen Lebenden und Schatten, der gleichgearteten Tochter des homerischen Teiresias; jene Szene, in welcher Faust Helena losbittet. Nicht weil Homunkulus sie überflüssig gemacht hätte (besäßen wir sie doch!), sondern weil Goethe die Stunde für das unendlich schwere Werk nicht erschien: »Was muß das nicht für eine Rede sein, da die Proserpina selbst zu Tränen davon gerührt wird! — Dieses alles . . . hängt sehr vom Glück ab, ja fast ganz von der Stimmung und Kraft des Augenblicks.« Dieser Augenblick hat sich nicht mehr eingestellt. In der Ausführung der Antezedentien zur Helena (im 2. Akt) fehlt deshalb die Szene, so notwendig sie auch für den Abschluß der Fausthandlung ist.

Wie Alsberg sich in der Erklärung des Verhältnisses winden muß, in dem Homunkulus zu den übrigen Personen der Laboratoriumszene steht, haben wir schon angedeutet. Wie widerspruchsvoll ist schon der Satz: »So verdichtet sich das äußere Bild des Homunkulus im Zuschauer von selbst zu der Idee, in ihm ein Abbild echt mittelalterlichen Geistes vor Augen zu haben«, wenn wir gerade erfahren, daß der Dämon deshalb die Vision Fausts sofort erfaßt, weil er selbst sie in sich erlebt als Herold und Doppelgänger des Faust. Nur die merkwürdige Entstehungsart aus der Retorte des armseligen Wagner hält Alsberg für kurze Zeit zurück, seine Wesensgleichheit mit Faust zu proklamieren. Und so muß denn der trockene Schleicher gegen allen Sinn der Dichtung noch zu einem brauchbaren Gelehrten erhoben werden, der Gewalt hat über den Geist eines Faust, sei es auch des vorpaktischen! Das durfte uns nicht zugemutet werden! Daran allein hätte ihm die ganze Hypothese unwahrscheinlich werden müssen. An einer anderen Schwierigkeit schleicht Alsberg vorbei, ohne mit einem Wort sie anzudeuten. Damit ist sie aber doch nicht verschwunden, wie dem Kinde, das die Augen zumacht, ein schreckliches Gesicht

verschwindet. Das ist die heimliche Mitwirkung des Mephistopheles an der Erzeugung des Homunkulus, die, wie ja auch Alsberg vermerkt, im Drama mehrfach angedeutet und auch vom Dichter ausdrücklich bestätigt ist. Betrachten wir Homunkulus nur als Figur der äußeren Handlung, so ist klar, wozu Mephistopheles sich Wagner hilfreich erzeigt, ihn zustande zu bringen. In der zweiten Ankündigung zur Helena wird das ganz deutlich ausgesprochen: »Zuletzt noch die wachsende Ungeduld des Herrn zu beschwichtigen, beredet er ihn gleichsam im Vorbeigehen auf dem Weg zum Ziele den akademisch angestellten Doktor und Professor Wagner zu besuchen, den sie in seinem Laboratorium finden, hoch gloriierend, daß eben ein chemisch Männlein zustande gekommen sei.« Also Ablenkung! Nach R. Petsch [1]) hat Mephisto den Homunkulus schlechthin geschaffen und ihm daher auch seine besonderen Eigenschaften vererbt, Ironie, Erfahrenheit und Klugheit. Wenn das richtig wäre, so wüßte man nicht, wozu diese Wiederholung seiner selbst dienen sollte. Diese Auffassung verbietet auch durchaus die Überlegenheit, welche Homunkulus gerade hier Mephisto gegenüber an den Tag legt. Der Verstand des Mephisto und des Homunkulus ist verschieden geartet; der des Mephisto ist negativ, zergliedernd, analytisch, der des Homunkulus positiv, zusammenfassend, aufbauend, konstruierend, synthetisch. Mephisto ist nur mitbeteiligt an seiner Erzeugung, er hat Elemente beigesteuert, die über die Kraft des trockenen Schleichers gehen. Die Verwandtschaft zwischen beiden soll denn auch nur entfernter Art sein: »Übrigens nennt er ihn Herr Vetter«, sagt Goethe zu Eckermann [2]); »denn solche geistige Wesen, wie der Homunkulus, die durch eine vollkommene Menschwerdung noch nicht verdüstert und beschränkt werden, zählte man zu den Dämonen, wodurch denn unter beiden eine Art von Verwandtschaft existiert«. Aber immerhin eine Art von Verwandtschaft. Es ist jedenfalls Homunkulus in dem anhängigen Prozeß zwischen Faust und Mephisto näher zu diesem gezogen als zu Faust. Was gibt das nun für ein seltsames Verhältnis, wenn Homunkulus, der »Vetter« des Mephisto, identisch wird mit dem mittelalterlichen Faust als dessen symbolischer Vertreter! Wie vor allen Dingen läßt sich das mit der Sauberkeit des Paktes zwischen Faust und Mephisto vereinigen?

4.

Wie steht es denn nun aber um die Deutung des Homunkulus? Was ist seine tiefere Wesensart?

---

1) Vorträge über Goethes Faust, Würzburg 1903, S. 142 ff.

2) Castle I, S. 298.

Als der 1. Teil des Faust erschien, war Goethe fast sechzig Jahre alt. Ein Werk war abgeschlossen, das in wesentlichen Teilen aus Kunstanschauungen heraus entstanden war, die ihm längst nicht mehr galten. Die neuen, jetzt sein Schaffen bestimmenden Anschauungen hatten — öfters unorganisch genug wirkend — sich eingemischt, z. B. in der 1. Walpurgisnacht, besonders in der Umbildung eines alten literarischen Gelegenheitsspiels »Oberons und Titanias goldene Hochzeit« zum Walpurgisnachtstraum[1]). Die stärksten Anregungen zu diesen neuen Anschauungen gingen aus von seiner Aufnahme der Antike Winckelmannscher Observanz. Auf dem Wege zu dieser neuen antikisierenden klassischen Kunst stehen die römischen Elegien, in denen das sinnlich-lebendige Erlebnis antiken Geistes in Italien sich am unmittelbarsten auswirkt, die Idyllen »Alexis und Dora« und der »neue Pausias«. Der Grundzug dieser antikisierenden, klassisch-frühromantischen Kunstlehre, soweit es sich um Gestaltung von Kulturerlebnissen handelt, ist die Typisierung, die in dem Begriff der Allegorie ihren Höhepunkt findet. Die Theoretiker auf dieser Linie sind vor allem Winckelmann, Herder und Friedrich Schlegel.

Winckelmanns Abhandlung über die Nachahmung läuft aus in die Erhebung der Allegorie als letzter Blüte einer kulturellen Kunst, einer Kunst, die eine eminente Ideenmasse in Anschauung umsetzen muß. Epochemachend war der letzte Satz dieser berühmten Schrift: »Der Pinsel, den der Künstler führt, soll in Verstand getunkt sein, wie jemand von dem Schreibegriffel des Aristoteles gesagt hat: Er soll mehr zu denken hinterlassen, als was er dem Auge gezeigt, und dieses wird der Künstler erhalten, wenn er seine Gedanken in Allegorien nicht zu verstecken, sondern einzukleiden gelernt hat. Der Kenner wird zu denken haben und der bloße Liebhaber wird es lernen«[2]).

Während die Ausführungen Herders über das Wesen der Allegorie im 4. Stück des 2. Bandes der Adrastea[3]) nicht tiefer in das Problem hineinführen, hat Friedrich Schlegel, mitbestimmt durch die Vorstellungen des Hemsterhuis über die Ursprache und angeregt durch Herdersche Gedanken zur Mythologie, die Winckelmannschen Anschauungen weiter ausgebaut in der »Rede über die Mythologie« und dort wieder im »Gespräch über die Poesie«[4]).

Die Allegorie wird ihm zur Konzentration von Kulturerlebnissen der Generationen und Völker in einer von Be-

---

[1]) Vgl. M. Morris, Goethestudien, Bd. I, Berlin 1902, S. 54 ff.

[2]) C. Enders, Fr. Schlegel, Leipzig 1913, S. 71.

[3]) 1801/02, Suphans Ausgabe, Bd. 23, S. 309 ff.

[4]) J. Minors Ausgabe der Jugendschriften Fr. Schlegels, Bd. II, S. 357 ff.

griffen umwitterten Gestalt, die so zu einem Bedeutungsträger wird, der den Eingeweihten, den der gemeinschaftlichen Kultur wirklich Teilhaftigen, Unendliches zu sagen weiß, und mehr noch anzudeuten als auszusprechen, weil die mitarbeitende Vorstellungswelt der Genießenden die Gestalt sofort mit einer Atmosphäre von Begriffen, Bildern und Handlungen umgibt, die durch die allegorische Gestalt jederzeit lebendig vertreten werden. Sie erhebt so ganze Massen von Kulturerfahrungen ins halbe Bewußtsein, während sie doch als Einzelgestalt in einem einfachen Geschehen stehen und sich bewegen kann. Eine solche Gestalt ist im vollkommensten Sinne z. B. Helena in der Faustdichtung. Sie tritt als in sich bedingte Individualität in die Handlung mit Faust ein, in ein individuelles, durch individuelle Charakterzüge bedingtes Verhältnis von Mensch zu Mensch und ist doch zugleich Versinnlichung einer ganzen Anschauungswelt, die nicht nur in der Antike, sondern im Lauf unserer ganzen Kulturentwicklung sich um ihre Gestalt geschichtet hat; ihr Name ist eine Idee, und doch ist sie eine individuelle Persönlichkeit, die nichts von ihrem Dunstkreis weiß, oder, wenn sie ihn traumhaft ahnt, ängstlich sich wehrt, um nicht in seelische Verwirrung zu geraten.

Friedrich Schlegel verlangt, daß für eine jede nur geahnte Geistigkeit solche Allegorien den Ausdruck schüfen. Dabei sollen sich die Künstler an das schon auf natürlichem Wege Gebildete anschließen, vor allem also an die allegorisch-mythologischen Gestalten der Griechen [1]). Solch eine Allegorie des tatbereiten Heldentyps ist im Volksbuch und in einem Paralipomenon zum 1. Akt des 2. Teils Alexander der Große, der in ähnlichem Sinn von Faust als alter Fortinbras angeredet wird; es wird lebendig das Unrecht, das um der Tat willen geschieht und geschehen muß, und es wird der ganze Konflikt lebendig, der um Hamlets Unfähigkeit zur Tat wittert. Solchen allegorischen Charakter haben mehr oder minder alle Persönlichkeiten, welche in der klassischen Walpurgisnacht auftreten, z. B. Chiron, der, da er zu Vertrauten spricht, nur aus der pädagogischen Bildungsatmosphäre, die ihn umhüllt, einzelnes auftauchen läßt. Im Mummenschanz des 1. Aktes legen die Mitspielenden allegorische Masken an: der beschmeichelte Kaiser die ironisch wirkende Maske des großen Pan, Faust die des Plutus, seiner neuen Stellung am Hofe gemäß. So ist uns schließlich Faust selbst zu einer solchen Allegorie geworden, wie Iphigenie zu der Allegorie neuhumanistischer Geisteskultur.

Goethe selbst hat dann in den Propyläen, zunächst für die bildende Kunst, sich zu Anschauungen bekannt, die mit diesen in enge

---

[1]) Enders, a. a. O. S. 228 ff.

Verbindung gebracht werden können. Auf die Dichtkunst übergeleitet wird dann die neue Kunstanschauung, die ihre Wurzeln natürlich schon in die früheren Epochen bis in die Jugenddichtung erstreckt und aus einem Grundtriebe seines menschlichen und künstlerischen Wesens erwächst, im Briefwechsel mit Schiller. Hier entwickeln sich die neuen Erkenntnisse aus Schillers gleichzeitigem Studium antiker Dramen. »Es ist mir aufgefallen,« schreibt dieser im April 1797, »daß die Charaktere des griechischen Trauerspiels mehr oder weniger idealische Masken und keine eigentlichen Individuen sind.« Im Ulysses des »Ajas« und des »Philoktet« sieht er das Ideal der listigen, über ihre Mittel nie verlegenen engherzigen Klugheit, im Kreon des »Öpipus« und der »Antigone« die kalte Königswürde. Die (psychologische) Wahrheit leide darunter nicht, weil sie bloßen logischen Wesen ebenso entgegengesetzt sind, wie »bloßen Individuen«. Goethe, dem diese Erfahrungen ja von der Plastik ausgehen, bestätigt, »daß in den Gestalten der alten Dichtkunst wie in der Bildhauerkunst ein Abstraktum erscheint, das seine Höhe nur durch das, was man Stil nennt, erreichen kann«. Er hebt es ab gegen das Abstrakte aus Manier. Die lebendige Ausführung, die desto stetiger sein könne, je besser die Fabel sei, bleibe das Verdienst des Dichters. Also wird die individuelle Verknüpfung in ein besonderes Geschehen immer erforderlich sein. Wie ernst ihm diese Erkenntnisse sind, bestätigt die Mahnung: »Wir wollen deshalb künftig sorgfältiger als bisher das, was zu unternehmen ist, prüfen.«

Praktisch hat er um die Jahrhundertwende ganz diesen Forderungen entsprechend sein Drama »Paläophron und Neoterpe« geschaffen. 1807 entwirft er die »Pandora«. Sie ist eine allegorische Gestalt in diesem hohen Sinne. Sie tritt zwischen Epimetheus, den »Sinn«-Begabten, der nach allem Unendlichen, Unerreichbaren, nach den »Gestalten« der Ideenwelt strebt, und den auf das praktisch Erreichbare gerichteten Tatmenschen Prometheus, der das Streben nach dem Unerreichbaren haßt, weil es die reale Wirkungskraft lähmt, um schließlich beide zu versöhnen im dritten Reich beseelter, durchgeistigter Kultur, in welchem die Gestalten jenes Reiches Wirklichkeit in diesem werden [1]). Was Goethe von dem Festspiel »Pandora« bekennt, es gehe nicht mehr unmittelbar auf »Varietät und Individualität« aus, sondern »mehr aufs Generelle«, gilt ebenso von allen allegorischen Gestalten des 2. Teils des Faust. Alle sind sie über das individuelle Schicksal Fausts erhoben in die Entwicklungssphäre der Kulturmenschheit überhaupt. Homunkulus kann aus diesem Kreise nicht herausgenommen

[1]) E. Cassirer, Goethes Pandora, in dieser Zeitschrift XIII, 1918, S. 113 ff.



werden. Auch er hat eine überindividuelle, d. h. hier überfaustische, ideelle Entwicklungsstufe allegorisch zu vertreten. Er ist eine Allegorie, wie die anderen auch. Freilich ist er das erst geworden während seiner allmählichen Ausbildung im Geiste seines Schöpfers. Drückten sich diesem doch, wie er bekennt, solche »Motive, Legenden, uralt geschichtlich Überliefertes tief in den Sinn«, schien es ihm doch »der schönste Besitz, solche werte Bilder oft in der Einbildungskraft erneut zu sehen, da sie sich denn zwar immer umgestalteten, doch, ohne sich zu verändern, einer reinern Form, einer entschiedeneren Darstellung entgegenreiften«. Genau so ist es ihm mit dem Homunkulus ergangen.

Es ist Schlegel bei der Unzulänglichkeit seiner Gestaltungskraft nicht gelungen, die Allegorien, welche er selbst aus seiner theoretischen Forderung heraus schuf, so lebendig zu machen, wie er es wünschen mußte; aber auch bei ihm sollten sie nicht nur, »weil der Gedanke der Dichtung sie fordert«, auftreten. Es sollte immer so sein, wie Helene Herrmann [1]) von den Gestalten der klassischen Walpurgisnacht sagt: »Hier bleibt kaum etwas antiquarisch oder allegorisch (im heutigen gebräuchlichen Wortsinn), wie fern hergeholt es auch scheinen mag, vielmehr findet für jeden, der erst das Grundgefühl dieser Szenen ergriffen hat, eine wunderbare Belebung des fernsten Kulturgutes statt.« — »Gestaltblühende Lebendigkeit« sollte immer die künstlerische Frucht charakterisieren. Und doch ist keine dieser Gestalten mehr als »Auswirkung der allgemeinen Lebendigkeit ihrer besonderen Sphäre, alle haben nur an ihr Existenz« [2]). Das unterscheidet sie eben von den realen Individualitäten. Von allen Gestalten des Faust (auch im 1. Teil) kann Helene Herrmann sagen: »So lebensvoll sie als Gestalten sind, sie leben doch immer von jenem großen Grundstrom lyrischen Weltgefühls her, der sie trägt. Sie sind immer zu fühlen als sein verschiedenartiges Gestaltwerden« [3]). Im 2. Teil lebt hinter ihnen eine universale Weltanschauung, welche ihre einzelnen Elemente, aus der sie historisch und in inneren Wandlungen sich gebildet hat, kultursymbolisch in den Gestalten der Dichtung sich auswirken läßt.

Daß Homunkulus zunächst Mephisto nur zur Ablenkung von Helena dienen sollte, haben wir schon bemerkt. Im Anschluß an die Überlieferung des Paracelsus *(de generatione rerum naturalium)*, der Paracelsisten und des *Anthropodemicus Plutonicus* des Prätorius, welche Goethe ja schon früher und neuerdings für seine Balladen und die 1. Walpurgisnacht benutzt hatte, wird das Männlein (von dem die

---

[1]) Anm. unten a. a. O. S. 94.

[2]) S. 114.

[3]) S. 119.

Inhaltsangabe für Dichtung und Wahrheit von 1816 noch nichts weiß) eingeführt zuerst in der zweiten Ankündigung zur Helena; dort aber noch als Zwerglein, ein Kristallisationsgebilde, wie es zu Goethes Zeit der Philosoph J. J. Wagner für möglich hielt. Für die Überleitung zur klassischen Walpurgisnacht ist hier schon das der Überlieferung entnommene Wissen des Zwergleins willkommen, das durchaus weltkalenderartig ist.

Aber wie Pandora aus dem lockenden Dämon der antiken Überlieferung, aus dessen Gefäß alle Übel aufsteigen, auf dem von Goethe selbst gekennzeichneten Wege zu der Allbegabten und Allgebenden wird (Cassirer, a. a. O.), wie Helena sich von dem mittelalterlichen Buhlweib entwickelt über die Märchengestalt der Inhaltsangabe für Dichtung und Wahrheit zu der allegorischen und doch individuellen Persönlichkeit der fertigen Dichtung, so auch Homunkulus von dem alchymistischen Produkt, das die äußere Handlung fortschiebt, zu einem allegorischen Individuum. Der Drang nach Vertiefung der Gestalt liegt schon angedeutet in der Betonung des historisch-mythischen Naturells, das Homunkulus zugeschrieben wird. Auch das »grenzenlose Geschwirre historisch-geographischer Notizen« führt schon etwas weiter. Jedenfalls aber sollte schon hier die symbolische Deutung des Entstehungstriebes angebahnt werden, der nun die ganze Walpurgisnacht belebt und an dieser Stelle als organische Notwendigkeit erklärt. Deshalb wird denn auch Homunkulus ganz folgerichtig der Führer zu dieser Welt, die sich aus Uranfängen bildet, dieser Welt von allegorischen Gestalten im Winckelmann-Schlegelschen Sinne, die in geschichtsphilosophischer Anordnung Epochen der Weltentwicklung andeutet.

5.

Mittelalterlich, aber auch noch, wie eben ausgeführt, bis in die jüngste Gegenwart des schaffenden Dichters reichend, sind die Versuche Wagners, auf alchymistisch-experimentellem Wege einen künstlichen Menschen zu schaffen, aber die durch diese allegorischen Vorgänge zur Anschauung gebrachte Idee, auf rein geistigem Wege mit Ausschaltung der natürlichen Zeugung, ja mit Verachtung ihrer Elemente einen Menschen bilden zu können, ist eine Grundidee der durch den Schöpfer des Faust überwundenen Aufklärungsepoche, im besonderen ihres verflachenden Ausklangs. Den zerebralen Verstandesmenschen nach Art des Nikolai waren die natürlichen Dinge ja abscheulich und tierisch, und der Gedanke, der Mensch könne einmal »höheren« Ursprungs werden, rein aus Verstandes- und wissenschaftlichen Experimenten entstehen, war den Herren zwar ein Märchen, aber ein schönes Märchen. Sie hätten eben gerne den Menschen der

Zukunft nach ihrem eigenen Bilde erschaffen. Und allegorische Satiren dieses lebensfremden Schöpfungs- und Entwicklungsgedankens waren denn auch vor der künstlichen Erschaffung des Homunkulus in der romantischen Literatur schon vorhanden, die bekannteste und beliebteste in Friedrich Schlegels Lucinde. Man findet sie dort in der »Idylle über den Müßiggang«, welche die ziellose, nichtige Geschäftigkeit der Aufklärer ironisieren will.

Julius, der Held des Romans, sieht sich in einem Theater. Das Publikum zeigt sich in einem »unermeßlichen Gedränge von Zuschauern, einem wahren Meer von wißbegierigen Köpfen und teilnehmenden Augen. An der rechten Seite des Vordergrundes war statt der Dekoration ein Prometheus abgebildet, der Menschen verfertigte. Er war an einer langen Kette gefesselt und arbeitete mit der größten Hast und Anstrengung; auch standen einige ungeheure Gestalten daneben, die ihn unaufhörlich antrieben und geißelten. Leim und andere Materialien waren im Überfluß da; das Feuer nahm er aus einer großen Kohlenpfanne«[1]). Das ist die Fratze eines wahren Schöpfers, der statt von der »Tätigkeit«, diesem Ziele auch des Faust, von nichtiger Geschäftigkeit erfüllt ist; die Materialien sind ihm die Hauptsache; das Feuer der Belebung stammt nicht von der Sonne, sondern aus einer schwelenden Kohlenpfanne, wie hier im Laboratorium aus Retorten und Tigeln. Dieser Prometheus gleicht einer satirischen Verzerrung Wagners, und seine Produkte werden uns anmuten wie Persiflagen des Homunkulus. In der Lucinde heißt es weiter: »Gegenüber zeigte sich auch als stumme Figur der vergötterte Herkules, wie er abgebildet wird mit der Hebe auf dem Schoß. Vorn auf der Bühne liefen und sprachen eine Menge jugendlicher Gestalten, die sehr fröhlich waren, und nicht bloß zum Schein lebten. Die jüngsten glichen Amorinen, die mehr erwachsenen Bildern von Faunen«[2]). Herkules, als der Vertreter der Lebenskraft, ist der physisch starke und sexuell besonders befähigte Mann. Die amoureusen und faunischen Satanisken sind danach nicht schwer zu fassen. Herkules ist hier (mit der Hebe, der Göttin der Fruchtbarkeit auf dem Schoß) stumm, denn bei diesem zerebralen Aufklärungsprometheus hat er nichts zu sagen. Die Satanisken reden nun die Geschöpfe des falschen Prometheus höhnisch an: »Ihr irrt darin, daß ihr ein Ich zu haben glaubt; aber wenn ihr indessen euren Leib und Namen, oder eure Sachen dafür haltet, so wird doch wenigstens ein Logis bereitet, wenn etwa ja noch ein Ich kommen sollte.« — »Und diesen Prometheus könnt ihr nur recht in Ehren halten, sagte einer

---

[1]) Lucinde, Neudruck von Jonas Fränkel, Jena 1907, S. 88 f.

[2]) S. 89 f.

der größten; er hat euch alle gemacht und macht immer mehrere euresgleichen.« — In der Tat warfen auch die Gesellen jeden neuen Menschen, sowie er fertig war, unter die Zuschauer hinab, wo man ihn sogleich gar nicht mehr unterscheiden konnte, so ähnlich waren sie alle. »Er fehlt nur in der Methode!« fuhr der Sataniskus fort: »Wie kann man allein Menschen bilden wollen? Das sind gar nicht die rechten Werkzeuge.« Und dabei winkte er auf eine rohe Figur vom Gott der Gärten [1]), die ganz im Hintergrunde der Bühne zwischen einem Amor und einer sehr schönen unbekleideten Venus stand. »Darin dachte unser Freund Herkules richtiger, der fünfzig Mädchen in einer Nacht für das Heil der Menschheit beschäftigen konnte, und zwar heroische. Er hat auch gearbeitet und viele grimmige Untiere erwürgt, aber das Ziel seiner Laufbahn war doch immer ein edler Müßiggang [2]), und darum ist er auch in den Olymp gekommen. Nicht so dieser Prometheus, der Erfinder der Erziehung und Aufklärung. Von ihm habt ihr es, daß ihr nie ruhig sein könnt und euch immer so treibt; daher kommt es, daß ihr, wenn ihr sonst gar nichts zu tun habt, auf eine alberne Weise sogar nach Charakter streben müßt, oder euch einer den anderen beobachten und ergründen wollt. Ein solches Beginnen ist niederträchtig. Prometheus aber, weil er die Menschen zur Arbeit [3]) verführt hat, so muß er nun auch arbeiten, er mag wollen oder nicht. Er wird noch Langweile genug haben und nie von seinen Fesseln frei werden« [4]). Witkowski hat kürzlich an der Hand Nordens gezeigt [5]), daß eine ähnliche Auffassung des Prometheus als des Feindes der gesammelten Ruhe und des Glücks der Menschen schon vom Altertum her (bei Seneca, Plutarch, Phädros, Chrysostomos) sich neben der des göttlichen Lichtbringers geltend macht und daß Rousseau in seinem *Discours sur les sciences et les arts* 1750 ausführt: »*C'était une ancienne tradition, passée de l'Egypte en Grèce, qu'un dieu, ennemi du repos des hommes, était l'inventeur des sciences.*« Dieser bezieht die Überlieferung auf die allegorische Fabel von Prometheus. Wie hier Prometheus als Feind der Ruhe der Menschen erscheint, so bei Wieland in den »Beiträgen zur geheimen Geschichte des menschlichen Verstandes und Herzens« (1770), als der

[1]) Der Gott der Gärten ist der Phallus.

[2]) Das ist in der paradoxen Terminologie Schlegels der Gegensatz der aufklärerischen Geschäftigkeit ohne tiefes Erlebnis, es ist die Ruhe zur Anschauung, die echte Mutter der wahren Tätigkeit.

[3]) Im Gegensatz zu fruchtbarer Tätigkeit; Arbeit ist die nicht von innen heraus, sondern von außen bestimmte Beschäftigung.

[4]) A. a. O. S. 91 ff.

[5]) Zeitschrift für Bücherfreunde, Juli 1916, S. 99 ff.

»nüchterne Denker«, der vom goldenen Zeitalter nichts wissen will und (in einer Traumerscheinung) Menschen aus Leim und Wasser macht[1]).

Es ist eine so interessante Verwandtschaft vorhanden zwischen dieser Bildnerei zerebraler Aufklärungsmenschen und der Erzeugung des Homunkulus, daß irgend eine geistige Beziehung, die wir jedoch durchaus nicht im Sinn unmittelbarer Abhängigkeit verstanden wissen wollen, angenommen werden muß, und daß man die Äußerung aus Riemers Mitteilungen (II, 251) etwas tiefer als bisher auffassen möchte, Homunkulus sei der apriorische theoretische Mensch, wie er auf unseren Akademien formiert werde. Die innere Verwandtschaft wird noch deutlicher, wenn wir die Szene im Faust uns darauf noch einmal ansehen. Da haben wir bei Wagner dieselbe hochmütige und groteske Erhabenheit über die natürlichen Zeugungsvorgänge:

Behüte Gott! Wie sonst das Zeugen Mode war,
Erklären wir für eitel Possen.
Der zarte Punkt, aus dem das Leben sprang,
Die holde Kraft, die aus dem Innern drang,
Und nahm und gab, bestimmt sich selbst zu zeichnen,
Erst Nächstes, dann sich Fremdes anzueignen,
Die ist von ihrer Würde nun entsetzt:
Wenn sich das Tier noch weiter dran ergetzt,
So muß der Mensch mit seinen großen Gaben
Doch künftig reinern, höhern Ursprung haben.

Und da haben wir dieselbe diabolische, ja zynische Ironie Mephistos, wie bei dem großen Sataniskus. Er stellt sich, als ob er nicht verstünde, wo er doch ganz genau weiß, was geschieht: »Und welch verliebtes Paar habt ihr ins Rauchloch eingeschlossen?« — Wagner, durchaus nicht stumm, wie der Herkules bei Schlegel, prahlt:

Was man an der Natur Geheimnisvolles pries,
Das wagen wir verständig zu probieren,
Und was sie sonst organisieren ließ,
Das lassen wir kristallisieren.

Mutet es nicht fast an, als ob Mephisto in jenem Sataniskus Schlegels gesteckt hätte, wenn er antwortet:

Wer lange lebt, hat viel erfahren,
Nichts Neues kann für ihn auf dieser Welt geschehn;
Ich habe schon in meinen Wanderjahren
Kristallisiertes Menschenvolk gesehn.

Dazu muß man sich klar machen, welchen Wert die klassische und frühromantische Ästhetik auf den Organisationsgedanken legte, der das bestimmende Werk von Karl Philipp Moritz (»Über die bildende Nachahmung des Schönen«) erfüllt[2]).

---

[1]) Witkowski, a. a. O. S. 99. Vgl. auch Morris, Der junge Goethe VI, S. 315.

[2]) Vgl. außer meinem Buch über Fr. Schlegel Walzels Studie »Die Sprache der Kunst« im Jahrbuch der Goethegesellschaft I, 1914, S. 3 ff.

Die Vermutung einer ideenmäßigen Verbindung des Schlegelschen Prometheus und seiner künstlichen Menschprodukte mit dem Professor Wagner in seinem Laboratorium und seiner künstlichen Schöpfung, dem Homunkulus, wird noch wahrscheinlicher dadurch, daß wir einen Verwandten aus der dichterischen Werkstatt Goethes selbst haben, in der Gestalt des Prometheus der »Pandora« von 1807, den schon Roethe in seinem Festvortrag von 1914 [1]) als einen Handwerker bezeichnet, dessen Ziel durchaus utilitaristisch bestimmt ist. Witkowski [2]) hat in eben dem Prometheus der Lucinde einen, den wesentlichen Anreger zu diesem Prometheus der »Pandora« sehen wollen, der so gänzlich abweicht von dem Prometheus des jungen Goethe, dem gewaltigen, himmelstürmenden Titanen. Selbstverständlich ist der Goethesche Altersprometheus weit erhaben über die Schlegelsche Parodie, er ist immerhin ein Positiver, ein Ganzer, aber doch nur Repräsentant des positiv und unmittelbar Nützlichen. »In seinem Bereich der materiellen Zwecke, in welchem der Maßstab und die Rechtfertigung alles Strebens nur in seinem Ertrag gesucht wird, hat alles, was der reinen Form als solcher angehört, keine Stätte« (Cassirer), ganz anders, als bei Epimetheus, in dessen Welt des Sinns und des Bildens die Idee herrscht. Dieser Prometheus ist ein Feind der geruhigen Versenkung, wie der Prometheus der Lucinde: »Was kündest du für Feste mir, sie lieb ich nicht: Erholung reichet Müden jede Nacht genug: Des echten Mannes Feier ist die Tat.« Die letzte große Tat aber ermöglicht erst das Reich der Pandora, die Tat, welche durch die Idee geheiligt und befruchtet ist. Dort gibt es keine Arbeit mehr, wie sie der Schlegelsche Prometheus zum Unglück der Menschen erfunden hat, »die ihren Wert erst durch den äußerlichen Zweck, dem sie dient, erhält, sondern die Tätigkeit selbst ist Ausfluß des Formwillens«. Die Geschäftigkeit Wagners und des Homunkulus läßt sich vergleichen mit der Tendenz der neuen Prometheusgestalten, die Tat, zu welcher Faust selbst geläutert werden soll, ist jene höhere, die im Reich Pandorens lebendig wird.

In der Lucinde wird das »leere, unruhige Treiben« charakterisiert als eine »nordische Unart«, die nichts wirkt als Langeweile, fremde und eigene. »Und womit beginnt und endigt es, als mit der Antipathie gegen die Welt, die jetzt so gemein ist? Der unerfahrene Eigendünkel ahndet gar nicht, daß dies nur Mangel an Sinn und Verstand sei und hält es für hohen Unmut über die allgemeine Häßlichkeit der Welt und des Lebens, von denen er doch noch nicht einmal das leiseste Vorgefühl hat.« Wer denkt da nicht an die Haltung Wagners im Osterspaziergang:

[1]) Jahrbuch der Goethegesellschaft I.
[2]) A. a. O. S. 102.



Doch würd' ich nicht allein mich herverlieren,
Weil ich ein Feind von allem Rohen bin.
Das Fiedeln, Schreien, Kegelschieben
Ist mir ein gar verhaßter Klang;
Sie toben, wie vom bösen Geist getrieben,
Und nennen's Freude, nennen's Gesang.

»Er kann es nicht haben,« fährt Schlegel fort, »denn der Fleiß und der Nutzen sind die Todesengel mit dem feurigen Schwert, welche dem Menschen die Rückkehr ins Paradies verwehren. Nur mit Gelassenheit und Sanftmut, in der heiligen Stille der echten Passivität, kann man sich an sein ganzes Ich erinnern, und die Welt und das Leben anschauen. Wie geschieht alles Denken und Dichten, als daß man sich der Einwirkung irgend eines Genius ganz überläßt und hingibt« [1]), wie es Epimetheus tut.

So entsteht also Homunkulus, als verkörperter Verstand, als ein rein geistiges, unsinnliches Destillat der Aufklärung. Ausgezeichnet charakterisiert Helene Herrmann die zarte Geistigkeit der Szene, die sie künstlerisch so hoch erhebt über unsere Parallelbilder. Faust selbst »darf hier nicht sprechen, die Erregung seiner Stimme zerrisse das zarte Gewebe dieser dünnen, hellen Geistesluft«. Wie Homunkulus, »selbst eine Art Ballung all der den inneren Raum dieser Szenen durchschwirrenden Geistigkeiten«, von dem Ledatraume spricht, »verliert sich alle Passion; ein zuschauender, wissender Geist wägt lächelnd Gewicht und Recht dieser Wünsche und verteidigt sie gegen den Nebel- und Norddämon, der sie nicht versteht, mit leichtem, fast weltmännischem Ton«. Sie zeigt, wie im Gegensatz zur Aufnahme des gleichen Bildes durch Faust am Peneios die Schilderung in Homunkulus Munde etwas beinahe Rokokohaftes gewinnt. »Das Suchen nach dem tiefen, erfüllenden und vollendenden Leben ist hier abgehandelt in einer Gestalt, wie es in der Sphäre der Nurgeistigkeit gefaßt werden kann« [2]). Die drangvolle Geschäftigkeit, die Homunkulus mit Wagner gemein hat, und die in ihm allerdings läuterungsfähig ist, wie in dem Prometheus der Pandora, ist ein Wesenszug der Aufklärung, gefördert durch ihren mählich verflachenden Optimismus. Gegen sie schrieb Schlegel ja vor allem seine Idylle. — Homunkulus selbst aber wird nun in die Kulturentwicklung hineingestellt, wie der Prometheus der »Pandora«. Sein Drang zur Tat sucht nach Sinn und Ziel, und wird sich schließlich nach seiner Erlösung zum organischen Werdensgang wirklich entfalten können. Dann wird er sich auch Zeit nehmen, sich nicht mehr »so treiben lassen«:

[1]) A. a. O. S. 84 ff.

[2]) Helene Herrmann, **Faust, der Tragödie II. Teil,** Studien zur inneren Form des Werks, in dieser Zeitschrift Bd. XII, 1916, S. 93.

Da regst du dich nach ewigen Normen,
Durch tausend, abertausend Formen,
Und bis zum Menschen hast du Zeit.

Der wißbegierige und lehrhafte Reisende, als der Homunkulus auftritt, ist eine der bezeichnendsten Erscheinungen der Aufklärung. Die Sucht nach der mannigfaltigen Fülle von Tatsachen bestimmt die Mehrzahl der bändereichen Reisebeschreibungen, »die oft ohne viel Urteil und Phantasie eine Fülle von Tatsachen vor dem Leser ausschütten, um dem Reisenden ein Wegweiser, dem daheimgebliebenen Publikum eine Fundgrube alles Wissens- und Sehenswerten zu sein«[1]). Gar oft ließ da, wie bei Homunkulus, »ein grenzenloses Geschwirre geographisch-historischer Notizen, auf die Gegenden, worüber sie hinstreifen, bezüglich«, die Reisenden »unterwegs nicht zu sich selbst kommen«. — Auch in der Rolle des Seelenkünders erscheint uns Homunkulus als Vertreter der fortgeschrittenen Aufklärungsepoche. Mephisto wendet sich an ihn wie an einen Adepten des Magazins für Erfahrungsseelenkunde von Karl Philipp Moritz oder ähnlicher Bestrebungen Lavaters: »Hier zeige deine Gabe« (nämlich: in der Seele Fausts zu lesen). Daraus wird es auch verständlich, daß Wagner, ehe er Homunkulus zu eigenem Werk entläßt, von ihm etwas erfahren will, über Probleme, wie sie jene Leute beschäftigten:

Zum Beispiel nur: noch niemand konnt' es fassen,
Wie Seel und Leib so schön zusammenpassen,
So fest sich halten, als um nie zu scheiden,
Und doch den Tag sich immerfort verleiden.

Auch der Sataniskus in der Schlegelschen Idylle wirft den Geschöpfen des falschen Prometheus vor, wenn sie sonst gar nichts zu tun hätten, strebten sie auf eine alberne Weise nach Charakter und suchten sich gegenseitig zu beobachten und zu ergründen.

In der Aneignung des Wissenstoffs und in der Erschließung der Erfahrungsquellen gilt der Grundsatz, daß Rücksicht genommen werden muß auf das, was dem einzelnen für seine Absichten brauchbar und dienlich ist[2]). So sucht sich jeder von den Reisenden in der klassischen Walpurgisnacht das aus, was ihm angemessen ist. Faust fragt nur nach »ihr«, nach Helena; Mephisto hält sich zu den Phorkyaden, seinen Geistesverwandten, Homunkulus an die Elemente physischer Organisation und an die Lehren der Naturphilosophie. Aber auch der Entwicklungstrieb des Homunkulus zur individuellen Entfaltung und Ergänzung ist in der fortschrittlichen Aufklärung gefördert worden. Die Scheingebilde der Vernunft befriedigen nicht mehr. Der Geist ist

[1]) Max Wundt, a. a. O. S. 11.
[2]) Max Wundt, a. a. O. S. 31.

den wahren Jüngern des Leibniz »ein ewig Lebendiges, das unablässig Vergangenes abstreift, um Künftigem zuzustreben«. Das Zeitalter »glaubt an die Zukunft und die Kraft des Geistes, sie schöner und besser zu gestalten, als die Gegenwart« [1]), oder, wie Helene Herrmann [2]) meint: Die Weltschicht des Studierzimmers »hat sich mit Wagners Menschenfabrikation in ihrer eigenen Richtung bis ins Extreme bewegt, bis dahin, wo das tollgewordene Gehirnwesen umschlägt in sein Gegenteil, wo auch dies verstandeserzeugte, dämonische Kleinwesen Homunkulus sehnlich ins Lebendige verlangt«. Die Antike aber ist es, die alle leitenden Werte in ewig gültiger Form ausgebildet hat, die nicht mehr als einfacher Besitz angeeignet werden soll, sondern die als Aufgabe wirkt, das »eigene Wesen immer völliger diesem Ideal nachzubilden« [3]).

Selbstverständlich ist die allegorische Bedeutsamkeit des Homunkulus nicht zeitlich beschränkt; aus dem zeitlichen Erlebnis hat Goethe nur seine Erfahrung gezogen. Solche falsche Prometheusgestalten und Wagnernaturen, und solche entwicklungsgierige Aufklärungsmenschen gibt es immer. Homunkulus ist so unzeitlich, wie es auch Euphorion ist, trotz dem Klagegesang auf Byron, und wie es Helena selbst ist, die für alle ihre allegorischen Brüder und Schwestern dasteht in den Versen:

Der Dichter bringt sie, wie er's braucht, zur Schau,
Nie wird sie mündig, wird nicht alt,
Stets appetitlicher Gestalt.
Wird jung entführt, im Alter noch umfreit;
G'nug, den Poeten bindet keine Zeit.

6.

Alle Bemühungen, den Weg zur Entstehung zu finden, alle Belehrungen durch Anaxagoras und Thales haben Homunkulus nicht zum Ziel geführt. Von Nereus, der mit seiner Erziehung und Beratung der Menschen zu Dingen, die ihnen nun einmal nicht liegen, so böse Erfahrungen gemacht hat, daß er mit dem großen Sataniskus den falschen Prometheus als den Erfinder der Erziehung schelten könnte, wird er zu Proteus gewiesen, der die wahren Entwicklungsstadien durch Verwandlung von Stufe zu Stufe vermittelt. Thales stellt ihn vor:

Ihm fehlt es nicht an geistigen Eigenschaften;
Doch gar zu sehr am greiflich Tüchtighaften.

Das ist die schärfste Charakteristik, die er bis dahin erfahren, dieser Geist ohne Körper, dieses Verstandeswesen, das sich schon nach Gefühl zu sehnen beginnt, diese Männlichkeit, die nach Weiblichkeit

[1]) M. Wundt, a. a. O. S. 26.
[2]) A. a. O. S. 92.
[3]) M. Wundt, a. a. O. S. 34 ff.

verlangt, diese These, welche nach ihrer Antithese strebt, umSynthese zu werden; der erst greiflich Tüchtighaftes leisten wird, erst wahrhaft tätig sein kann nach dieser Vereinigung mit dem ausgleichenden Gegensatz·

Bis jetzt gibt ihm das Glas allein Gewicht,
Doch wär' er gern zunächst verkörperlicht.

Er ist für Proteus ein wahrer Jungfernsohn, der nur einseitig geschlechtlich bestimmt ist, wie jene Geschöpfe des falschen Prometheus in der Lucinde; frühreif, wie jene, die sich sofort lebhaft unter die Menge mischen, seiend, ohne doch wahrhaft zu sein, wie die Satanisken Schlegels höhnen: Ihr habt kein Ich. Sollte er hermaphroditisch sein, so müßte es, meint Proteus ironisch, desto eher glücken nach der Lehre des Professors Oken [1]), der hier eine versteckte, spöttische Abfuhr für seine Phantastereien über die menschliche Urzeugung im Meere erfährt [2]).

Auch die glückliche, liebende Vereinigung dieses männlichen Organisationselementes mit dem weiblichen in religiös-mystischer Inbrunst, erinnert an romantische, künstlerische Manifestationen von allegorisch-mythischem Charakter, wie die Miniatur auf das Leben und Weben der ewig strömenden Schöpfung in der berühmt-berüchtigten »Reflexion« der Lucinde: »Das vollendete Bestimmende wirft sich durch einen kühnen Sprung aus dem seligen Traum des unendlichen Wollens in die Schranken der endlichen Tat und nimmt, sich selbst verfeinernd, immer zu an großmütiger Beschränkung und schöner Genügsamkeit.« Dort geschautes Bild der Idee, hier nachdenkende Reflexion.

Der Weg von der Führerschaft des Thales bis zu dieser geistig-seelischen Einheit im jubelnd sich ausgleichenden Ineinanderströmen der Gegensätze (Homunkulus und Galatea) zur Einheit lebendiger Persönlichkeit ist noch ein weiter; aber er ist in seinen einzelnen Stufen historisch kaum faßbar, weil diese Wandlungen für jeden zu individuell, weil sie zu irrational sind. Auch dazu findet sich in der Lucinde eine Betrachtung, von der ich gewiß nicht behaupten will, daß Goethe sie mit dem Bewußtsein unmittelbarer Bezugnahme gelesen und dementsprechend irgendwie »verwandt« hätte, die aber eine geistesgeschichtliche Parallele erschließt, welche festzustellen meines Erachtens viel wertvoller ist, als irgendeine Abhängigkeitsnachweisung. Julius will der Geliebten von seinen Entwicklungsstadien sprechen und führt aus: »Andeuten will ich dir wenigstens in göttlichen Sinnbildern, was ich nicht zu erzählen vermag. Denn wie ich auch die Vergangenheit überdenke und in mein Ich zu dringen strebe,

[1]) Über die Entstehung des Menschen, Isis 1819.

[2]) W. Büchner, Goethes Faust, eine Analyse der Dichtung, Leipzig 1911, S. 111 f.



um die Erinnerung in klarer Gegenwart anzuschauen und dich anschauen zu lassen: es bleibt immer etwas zurück, was sich nicht äußerlich darstellen läßt, weil es ganz innerlich ist. Der Geist des Menschen ist sein eigener Proteus, verwandelt sich und will nicht Rede stehen vor sich selbst, wenn er sich greifen möchte. In jener tiefsten Mitte des Lebens treibt die schaffende Willkür ihr Zauberspiel. Da sind die Anfänge und Enden, wohin alle Fäden im Gewebe der geistigen Bildung sich verlieren. Nur was allmählich fortwirkt in der Zeit und sich ausbreitet im Raum, nur was geschieht, ist Gegenstand der Geschichte. Das Geheimnis einer augenblicklichen Entstehung oder Verwandlung kann man nur erraten und durch Allegorie erraten lassen« [1]). So empfand es auch Goethe. Und er schuf dieses allegorische Bild: Homunkulus auf dem Rücken des Proteus. Nereus, der alte Weise, hat es, im Gegensatz zu dem noch aufklärerisch-erziehungsgläubigen Homunkulus, längst erfahren, daß man den Menschen überhaupt nicht so »allmählich fortrücken« kann in seiner Entwicklung durch bewußte, erzieherische Tätigkeit. Daher sind ihm schon die Stimmen der Menschen, die ihm diese bittere Erfahrung gebracht haben, verhaßt:

Wie es mir gleich im Herzen grimmt!
Gebilde, strebsam, Götter zu erreichen,
Und doch verdammt, sich immer selbst zu gleichen.
Seit Jahren konnt' ich göttlich ruhn,
Doch trieb mich's an, den Besten wohlzutun;
Und schaut ich dann zuletzt vollbrachte Taten,
So war es ganz, als hätt' ich nicht geraten.

Auf welchen Wegen die Entwicklung wirklich schreitet, das erlebt er heute mit hoher Vaterfreude in der Erhöhung der Galatea, die in proteischen Verwandlungen im Meer entstanden ist zur Erbin der Kypris auf Paphos. Nie wirst du ein Wesen durch Erziehung und Ratschläge zu etwas anderem machen können, als es ist: nur die »schaffende Willkür«, welche »in jener tiefsten Mitte des Lebens ihr Zauberspiel treibt«, vermag das in proteischer Verwandlung. Solche proteischen Wandlungen, allegorisch darstellbar, erlebt Julius in seiner Laufbahn, solche proteische Wandlung hat Goethe selbst oft erlebt, am wunderbarsten in Italien, zu neuem Leben auftauchend aus der Zerschellung des alten als der junggewordene Dichter der römischen Elegien.

So ist es denn durchaus keine Verlegenheitsabweisung, um den lästigen Frager los zu werden, sondern folgerichtige Forderung, wenn Nereus, nun nicht mehr ärgerlich, sondern wahrhaft hilfreich, seine letzte Erkenntnis preisgebend, rät:

---

[1]) Lucinde, S. 213 f.

Hinweg, es ziemt in Vaterfreudestunde
Nicht Haß dem Herzen, Scheltwort nicht dem Munde,
Hinweg zu Proteus! Fragt den Wundermann:
Wie man entstehn und sich verwandeln kann.

Die Allegorie dieser organischen Lebensbildung des Menschen auf ihrer höchsten Stufe, in welcher Homunkulus das geistig-erotische Element darstellt, Galatea das physisch-erotische, hat eine reizvolle Abwandlung schon früher in der »Pandora« gefunden, die als Vorstufe der Gestaltung im Faust anzusprechen ist. Nur sind hier, wo der abstrakt-gedankliche Charakter überwiegt, die Rollen der Geschlechter getauscht, entsprechend ihrer Abstammung in dem allegorischen Festspiel, die mächtiger wirkt, als die Geschlechtlichkeit an sich. Phileros, der liebeverlangende Triebmensch, dem die geistige Beherrschung seines Temperaments vor seiner Wiedergeburt versagt ist, und der deshalb für das neue dritte Reich der Pandora sich wandeln muß, der Sohn des diesseitigen Prometheus, vertritt hier den physischen Lebenstrieb; Epimeleia, die Nachdenkliche, die zum ewig-Typischen, zu Kunst und Wissenschaft gewandte Tochter des jenseitigen Epimetheus, verkörpert den geistigen Bildungstrieb. Das szenische Bild ist schon ganz ähnlich, wie im Faust, und hat dieses sicher mitbestimmt: Das bewegte Meer, von leuchtendem Glanz übergossen: »Eos (vom Meere heraufsteigend): Jugendröte, Tagesblüte Bring ich schöner heut als jemals Aus den unerforschten Tiefen Des Okeanos herüber.« Homunkulus läßt in dieser Lebensfeuchte erst seine Leuchte mit herrlichem Getön erglänzen, er »flammt um die Muschel, um Galateas Füße.

Bald lodert es mächtig, bald lieblich, bald süße,
Als wär' es von Pulsen der Liebe gerührt.«

Ganz ebenso entfaltet sich die »gottgewählte, die festliche Stunde« in der Vereinigung des Phileros und der Epimeleia:

Aus den Fluten schreitet Phileros her,
Aus den Flammen tritt Epimeleia;
Sie begegnen sich und eins im andern
Fühlt sich ganz und fühlet ganz das andre.
So vereint in Liebe, doppelt herrlich,
Nehmen sie die Welt auf. Gleich vom Himmel
Senket Wort und Tat sich segnend nieder,
Gabe senkt sich, ungeahnet vormals[1]).

---

[1]) Friedr. Schlegel, Lucinde, »Dithyrambische Phantasie über die schönste Situation« (a. a. O. S. 17): »Nur hier sehe ich mich ganz und harmonisch, oder vielmehr die volle ganze Menschheit in mir und in dir. Denn auch dein Geist steht bestimmt und vollendet vor mir; es sind nicht mehr Züge, die erscheinen und zerfließen: sondern wie eine von den Gestalten, die ewig dauern, blickt er mich aus hohen Augen freudig an und öffnet die Arme, den meinigen zu umschließen... Jede Idee öffnet ihren Schoß und entfaltet sich in unzählig neuen Geburten.« So



Und wie Galatea von ihrem Meergefolge umringt und umtanzt wird, so auch Phileros. Die Delphine, die hilfreichen Rosse des schöpferischen Meeres, deren Gestalt auch Proteus am angemessensten scheint für diesen Moment der Wiedergeburt, fehlen auch hier nicht.

> Nun entsteigt der Göttergleiche
> Von den ringsumschäumten Rücken
> Freundlicher Meerwunder schreitend,
> Reichumblüht von meinen (der Eos) Rosen,
> Er, ein Anadyomen,
> Auf zum Felsen.

Ein Anadyomen, ein proteisch-Gewandelter, ist auch Phileros, der jetzt, gereinigt von seiner triebhaften Zügellosigkeit, reif geworden ist zur Vereinigung mit Epimeleia.

Auch hier hat wieder Helene Herrmann in ihren Studien zur inneren Form des Faust gezeigt, wie Homunkulus allmählich seinen Ton ändert. »Er begann nach seiner anorganischen Geburt ganz wissend, sicher, spöttisch-hell«, schon im Anfang der Walpurgisnacht »wird etwas wie leidenschaftliches Entzücken in seiner Sprache hörbar« und zuletzt »spricht er in weichen, gedehnten, ja dunklen Lauten, ganz gewiegt von der sinnlichen Empfindung«, um schließlich in »schaukelnden Rhythmen, echoverlangenden Reimen« hinzuschmelzen [1]).

7.

Wir haben schon gesagt, daß die Vorgänge der klassischen Walpurgisnacht, an welchen Homunkulus als Zuschauer und Lernender, dann als Handelnder beteiligt ist, mit ihrer naturphilosophischen Tendenz insofern als Antezedentien zum Helenaakt aufzufassen sind, als diese naturphilosophische Tendenz Voraussetzung der kulturphilosophischen des Faustganges zur Unterwelt ist: Die vollendetste Gestalt im Reigen der meergeborenen Allegorien physischer Entwicklungsstufen ist die Tochter des Meerbeherrschers Nereus, Galatea, die herrliche Statthalterin der Kypris selbst, die Schönste im Farbenspiel von Venus Muschelwagen. Auch sie hat man wieder in dunstiger Paraphrase mit Helena identifiziert. Sie ist nicht Helena, sondern nichts anderes als Galatea; sie ist auch in keiner Weise Stellvertreterin der Helena, sondern Statthalterin der Kypris, sie steht durchaus auf einer Stufe, wenn auch auf einer hochentwickelten, der physischen Welt; sie ist eine Grazie des Meeres, »ein schön Gebild, das sich so zierlich regt«, die Herrin der Doriden, denen die Knaben

---

erscheinen die Gaben aus der Kypsele der Pandora (»Sitzende Dämonen — Wissenschaft und Kunst«), die Hochzeitgabe der Pandora. »Die äußersten Enden der zügellosen Lust und der stillen Ahndung leben in mir«: Phileros und Epimeleia!

[1]) A. a. O. S. 97 f.

geschenkt sind zu wechselnder Liebe. Die Treue, diese Frucht höherer seelischer Entwicklungsstufen, kann Nereus, wie er bekennt, nicht verleihen, sondern nur Zeus gewähren. Helena ist dagegen herausgestiegen aus menschlichen Kulturkreisen; ihr Anbeginn aus dem Meere liegt um unzählige Entwicklungsstufen weiter zurück, als der Galateas, die noch im Meere lebt und webt, die noch eng verbunden ist mit den Quellen und Entwicklungsstufen ihrer physischen Bedingtheit. Galatea hat Voraussetzungscharakter für Helena, wie diese in Verbindung mit Gretchen Voraussetzungscharakter hat für die höchste, übermenschliche Stufe des Ewig-Weiblichen in den Schlußszenen im Himmel.

Aber wir haben in der klassischen Walpurgisnacht ja neben den Vertretern der physisch-psychischen Entwicklung, welche Homunkulus erlebt, auch die Vertreter von Kulturstufen der Menschheit. Das Gemeinsame ist die Entwicklungstendenz. Ihr Verständnis und ihr Erlebnis ist die Voraussetzung auch für Verständnis und Erlebnis der Helena. Und so gilt es natürlich, wie für das ideale Publikum des Dramas, auch für Faust selbst. »Nereiden und Tritonen, die mehr als Fische sein wollen, die Kabiren, jene sehnsuchtsvollen Hungerleider; nach dem ewig Unerreichlichen, Proteus, sind ihm dauernde Vorbilder des Eingehens in höhere Lebensformen« [1]). Es hindert uns nichts, anzunehmen, ja, das dürfte eine stillschweigende Voraussetzung des Dichters sein, daß auch Faust auf seiner Reise durch die klassische Walpurgisnacht dem Wesen nach ähnliche Erlebnisse gehabt hat, wie die, welche wir an der Seite des Homunkulus zu unserer eigenen Vorbereitung auf den Helenaakt genossen haben. Also auch aus diesem Gesichtspunkte ist die, wie gezeigt wurde, in sich unmögliche Gleichsetzung von Faust und Homunkulus durchaus nicht erforderlich. Für Homunkulus gilt vielmehr das, was Helene Herrmann allen Gestalten des zweiten Teils zuschreibt: sie »erscheinen als Symbole der persönlichen Entfaltung und als unbedingt seiend in ihrer kosmischen Wahrheit« [2]).

8.

»Es gibt Dichtungen in der alten Religion,« so formuliert der Held der Lucinde zusammenfassende Betrachtungen, »die selbst in ihr einzig

[1]) Georg Rosenthal, Homunkulus, Monatshefte der Comeniusgesellschaft XXVI, 1917, S. 74. Rosenthal hat die Hypothese von der Identifizierung des Faust und Homunkulus innerlicher durchgeführt als Alsberg. Insofern, als der Kulturstand, den Homunkulus allegorisch vertritt, als ein allgemein menschlicher, auch für Fausts Ausbildung gilt, behalten seine Ausführungen ihre volle Bedeutung; am reizvollsten ist seine Parallele der Homunkulusidee mit der stufenweisen Entfaltung Fausts in den Verklärungsszenen des Schlusses.

[2]) A. a. O. S. 116.

schön, heilig und zart erscheinen. Die Poesie hat sie so fein und reich gebildet und umgebildet, daß ihre schöne Bedeutsamkeit unbestimmt geblieben ist und immer neue Deutungen und Bildungen erlaubt.« Unter diesen hat er seiner Lucinde, um ihr einiges anzudeuten, was er über die Metamorphosen des liebenden Gemütes ahnt, d. h. also, über die proteischen Verwandlungen, in denen es sich entfaltet, die ausgewählt, von denen er glaubt, »der Gott der Harmonie könnte sie, nachdem ihn die Liebe vom Himmel auf die Erde geführt und ihn zum Hirten gemacht, den Musen erzählt, oder doch von ihnen angehört haben. Damals, an den Ufern des Amphrysos, hat er auch glaube ich, die Idylle und die Elegie ersonnen«. Dadurch, daß ein reales Geschehen, das in sich selbst Phantasiereize hat, mit höherer Bedeutsamkeit erfüllt wird, wird die Synthese von Realität und Idealität erreicht, welche die »Universalpoesie« verlangt. Mit ihr wird Idylle und Elegie in enge Verbindung gebracht. Schlegel knüpfte hier eng an die Definitionen Schillers an. Die sentimentalische Dichtung, zu der ja fraglos unsere Szenen des zweiten Aktes gehören, wird durch die Reflexion mit bezug auf das Absolute zerlegt in die satirische (Kontrast von Wirklichkeit und Ideal), die elegische (Sehnsucht nach dem Ideal) und die idyllische (Glück im erreichten Ideal). Alle diese Gattungen sind durch die Reflexion an das Absolute gebunden. Die Schillersche Elegie darf deshalb nicht, wie die der Zeitgenossen und Vorgänger, die Entbehrungen irdischer Genüsse besingen, sondern nur den Verlust des Ideals. Und ebenso darf die Idylle nicht versinken in die Ausmalung von sinnlich wohltuenden Naturstimmungen und behaglichen Bildern menschlicher Zufriedenheit im Alltag, sondern sie muß das hohe Lied heiliger Synthese von Wirklichkeit und Ideal singen. Schlegel paßt sich dieser Definition an, läßt aber die Scheidung der drei Gattungen als besonderer Gattungen nicht bestehen, weil sich das mit seiner Proklamation der Universalpoesie, die alles in sich vereinigt, nicht vertrug. Bei ihm sind daher Satire, Elegie und Idylle nur Zustandsbezeichnungen der einen Poesie. »Sie beginnt als Satire mit der absoluten Verschiedenheit des Idealen und des Realen, schwebt als Elegie in der Mitte und endigt als Idylle mit der absoluten Identität beider«[1]). Praktisch kommt das auf dasselbe hinaus. Es ist nach alledem klar, daß man die Homunkulusepisode am besten und treffendsten als klassisch-romantische Idylle charakterisiert, wie die Euphorionepisode, über die demnächst in gleicher Weise zu sprechen wäre, als Elegie.

[1]) Athenäumsfragment 238, Enders, a. a. O. S. 52 f. und S. 375 f.

III.

Wilhelm von Scholz als Theoretiker des Dramas.

Von

Heinrich Merk.

Dem Schaffen des Künstlers, das sich mit triebhafter, instinktiver Sicherheit betätigt, kann Großes gelingen, aber das Größte wird ihm versagt bleiben. Der schöpferische Wille, der zu den erhabensten Zielen emporstrebt, braucht den führenden, zielschaffenden Gedanken. Wir sehen daher, wie sofort das Nachdenken über Mittel, Wege und Aufgaben der Kunst einsetzt, sobald sich ein Dichter der höchsten Kunstform, dem Drama, zuwendet. Man hat diese intellektuellen Bestrebungen nicht immer gebührend zu würdigen gewußt; manche sahen darin nur müßige Theorien, gewissermaßen eine Zeit- und Kraftvergeudung — aber man mußte sich damit abfinden. Denn gerade unsere bedeutendsten Geister hatten nun einmal das Bedürfnis, ihre Kraft auch intellektuell zu vergeuden. Es liegt hier zweifellos ein Problem verborgen. Bereits Wilhelm v. Humboldt spricht in seinem Versuch über Schillers Geistesentwicklung von den Hindernissen, welche »zu mächtig angeschwollene Ideenbeschäftigung und zu deutlich gewordenes Bewußtsein entgegensetzten«.

Wilhelm v. Scholz, der als Lyriker wie als Dramatiker in der zeitgenössischen Dichtung Sitz und Stimme hat, entfaltete seit seinen ersten Anfängen eine reiche literar-ästhetische Tätigkeit. In grundlegenden Essays hat er sich um ein tieferes Verständnis Günthers, der Droste und Hebbels bemüht; in dem Sammelwerk »Deutsche Dramaturgie« sucht er das Gedankengut unserer Dramatiker für die Bühne flüssig zu machen; vornehmlich aber durch seine Theorien zur Lehre vom Drama hat er in den zuständigen Kreisen Beachtung und Anerkennung gefunden. Ein Beurteiler kam sogar zu dem achselzuckenden Ergebnis: »— vielleicht weiß er zu viel für einen Dichter.« Das dramaturgische Denken von Scholz entwickelte sich an dem Problem Friedrich Hebbel (»Friedrich Hebbel« — in der Sammlung »Die Dichtung« von P. Remer). Seinen ersten selbständigen Ausdruck fand es in den »Gedanken zum Drama« (1905 bei Gg. Müller, München). Die Fortsetzung, Ergänzung und Vollendung dieses Buches sind die »Gedanken zum Drama, neue Folge« (1915 ebenda). Man hat sich bisher meist

auf anerkennende Worte und empfehlende Hinweise beschränkt. Damit ist natürlich der Sache selbst nicht gedient. Wir wollen in dieser Studie das Versäumnis nachholen. Wir werden versuchen, die wichtigsten Gedanken und Erkenntnisse herauszuarbeiten, um für die künftige kritische Auseinandersetzung eine sichere Grundlage zu schaffen [1]).

I.

In der ersten These seiner Abhandlung »Kunst und Notwendigkeit« greift Scholz auf gewisse Tatsachen unseres Seelenlebens zurück, um von hier aus die Einsicht in das Wesen des Dramas zu fördern. Er behauptet nämlich, die Grundtendenz aller menschlichen Tätigkeit sei ein »Streben nach Zwang, nach empfundener Notwendigkeit« (N. G. S. 59). Er weist damit auf folgende Erscheinungen hin: Wie etwa die Luft den Raum in seiner ganzen Ausdehnung zu durchdringen sucht und nicht eher ruht, bis sie seine letzten Höhen und Tiefen erfüllt hat, so geht auch das menschliche Streben dahin, die letzten ihm gezogenen Grenzen zu erreichen, das Leben mit dem denkbar reichsten Inhalt und Gehalt auszustatten. Solange diese Grenzen noch nicht erreicht sind, bewegen wir uns in dem Bereiche der Möglichkeit, in der Sphäre des unsicheren Schwankens.

Daß Scholz bei seinen Erörterungen gerade von dem Begriff der Notwendigkeit ausgeht, ist nicht willkürlich und zufällig. Was für das logische Denken Gewißheit und Wahrheit sind, das ist für den Künstler und den Betrachter seiner Schöpfung die künstlerische Notwendigkeit. Bei den Klassikern und vor allem bei den Nachklassikern, auch bei den philosophischen Systematikern der Ästhetik spielt dieser Begriff eine entscheidende Rolle. Die Kritiker bedienen sich seiner, um den Wert eines Kunstwerkes festzustellen. Man fragt sich, ob es Ausdruck einer schöpferischen Notwendigkeit ist; man prüft, ob seine einzelnen Teile organisch, d. h. eben notwendig zusammengehören usw. Immer kommt man dabei auf den Begriff Notwendigkeit zurück. Es ist daher eine wichtige Angelegenheit des Theoretikers, sich über den Sinn dieser ästhetischen Grundkategorie klar zu werden. Scholz stellt eine Reihe von Bedeutungen fest. Man kann darunter verstehen: »einmal das elementar notwendige Hervorgehen des Werkes aus der Seele eines Schöpfers, ein anderes Mal die Zwangslage des Handelns, in der sich die Figuren befinden (von woher der Begriff wahrscheinlich stammt!), die Übereinstimmung der Kausalität im Kunstwerk mit der realen Kausalität, im höchsten Falle die organische Beziehung und Wechselwirkung des Ganzen und seiner Teile« (N. G. S. 82).

[1]) Der »Hebbel«-Essai ist zitiert mit H., das Werk »Gedanken zum Drama« mit G. und das letztgenannte Buch »G. z. Drama, Neue Folge« mit N. G.



Was aber sagen uns diese verschiedenen Definitionen und Konstruktionen von dem Gegenstande unserer Betrachtung? Sagen sie uns überhaupt etwas davon? Die Notwendigkeit erleben wir nur in unserem Bewußtsein; wir finden sie einzig und allein als Bewußtseinserlebnis, aber nicht als eine Objektseigenschaft. Diese erkenntnistheoretische Einsicht ist auch entscheidend für die Lösung unseres dramaturgischen Problems. Wenn ein Kritiker ein Kunstwerk als notwendig bezeichnet, so spricht er nicht vom Kunstwerk, sondern nur von sich. Darum lehnt auch Scholz die verschiedenen Wendungen, die man dem Notwendigkeitsgedanken gegeben hat, mit Recht ab. Der »Wille zum Zwang«, den er dafür einführt, soll kein Ersatz für den aufgegebenen Begriff sein, sondern die Rückführung des Problems in seine ursprüngliche Lebenssphäre. Man hat wiederholt Versuche gemacht, Kriterien der künstlerischen Notwendigkeit zu gewinnen. Hebbel z. B. stellt die Skala auf: »es kann sein, es ist, es muß sein«. Der Urteilscharakter des problematischen »es kann sein« wird von manchen Logikern angezweifelt. Der Ästhetiker wird sich dieser Auffassung anschließen. Der Begriff der »Möglichkeit« ist etwas Unfertiges; er kann geradezu als der logische Ausdruck für künstlerische Formlosigkeit bezeichnet werden; er ist das Widerspiel der Kunst. Nicht minder unbrauchbar ist für die künstlerische Betrachtung das apodiktische Urteil »es muß sein«. Wir sind nicht imstande — wie es diese Modalität erfordert —, ein Gesetz zu formulieren, aus dem wir etwa die Erkenntnis einer Notwendigkeit ableiten könnten. Wir müssen uns eben letzten Endes mit dem einfachen »es ist« begnügen. Diese Seinsnotwendigkeit besteht nun darin, daß wir uns an das Tatsächliche halten, und geht in dem Bewußtsein auf, daß wir über die Tatsachen nicht hinauskommen. Wir lehnen eine »*Ilias post Homerum*« instinktiv ab, weil wir empfinden, daß ein Hinauskommen über Homer nicht möglich ist.

Die Notwendigkeit wird hier als Unmöglichkeit des Gegenteils erlebt und kann daher auch als »negative Notwendigkeit« umschrieben werden. Da aber jedes bloß negative Urteil im Hinblick auf seinen Erkenntniswert nur eine Urteilsvorstufe darstellt, so können wir mit Scholz von »niederen negativen Notwendigkeiten« sprechen, die sich unserem Erkenntnisstreben als unübersteigliche Schranken entgegenstellen (N. G. S. 73 f.). Das Bewußtsein dieser Schranken ist — positiv gewendet — nichts anderes als die Anerkennung des Zufalls. »Das Wort ‚Zufall' hat in unserem Sprachgebrauch seinen Sinn sehr weit nach der Seite des scheinbar ganz Zusammenhanglosen, Unbegründeten, ich muß das Wort selbst zu seiner Erklärung zu Hilfe rufen: des Zufälligen verschoben. Wir brauchen diesen Sinn aber nicht notwen-

dig mit dem Worte zu verbinden und können in dem Hauptwort jedenfalls einfach ‚das Zufallende' sehen« (N. G. S. 81). Scholz, der so nachdrücklich die Notwendigkeit in den Mittelpunkt des dramaturgischen Denkens stellt, vertritt nun mit der gleichen Entschiedenheit das Recht des Zufalls. Wir dürfen dabei, wie bereits hervorgehoben wurde, unter diesem Begriff nicht das »Unbegründete« verstehen, denn im Drama muß alles sehr wohl begründet sein; aber nichts hindert uns, ihn im Sinne des »Unergründlichen« zu nehmen. Wir werden niemals in der Lage sein, anzugeben, warum die Personen eines Stückes in einer ganz bestimmten Weise handeln müssen; wir werden daher niemals begründen können, warum die einzelnen Szenen gerade so und nicht anders aufeinander folgen. Wir können uns höchstens auf die »in unserem Leben herrschenden Zwänge und Notwendigkeiten« (N. G. S. 66) berufen, d. h. eine Unbekannte auf eine andere zurückführen.

Und doch erleben wir das große Kunstwerk als eine Notwendigkeit, wir erleben höchste Kraftentfaltung, worin der »Wille zum Zwang« seine Erfüllung findet. Dieses Erlebnis gehört zum Werk wie der Geist zum Körper; es würde in seinen tiefsten Daseinsbedingungen getroffen, sobald vom künstlerischen Organismus nur ein Glied herausgenommen würde. Wir stellen hiermit keinen Widerspruch fest, sondern eine Lücke, die wir vorläufig mit dem Hinweis Lotzes ausfüllen müssen, daß der Umkreis unseres Erlebens eben weiter ist als der unseres Erkennens. Es kommt nur immer darauf an, daß wir uns nicht in Wortillusionen verlieren; daß wir uns stets bewußt bleiben, was unsere Begriffe leisten und was sie nicht leisten können.

II.

Nach dieser grundsätzlichen Erörterung gehen wir über zur Betrachtung des Dramas. Wir handeln zunächst vom Drama überhaupt, dann von seinen wichtigsten Erscheinungsformen: Komödie und Tragödie.

Hebbel bemerkt einmal, »daß der religiöse Ursprung des Dramas nicht zufällig ist« (vgl. Deutsche Dramaturgie I, S. 361). Man kann hinter diesen Worten allen erdenklichen Tiefsinn vermuten. Scholz aber greift den Gedanken auf, um aus dieser religiösen Bedingtheit dramaturgische Erkenntnisse zu gewinnen. Während man gewöhnlich das Theater aus dem Drama herleitet, leitet Scholz das Drama aus dem Theater, d. h. aus der festlich gestimmten Versammlung her.

Aus der strahlenden Helligkeit des Tages sind wir in die Stille des verdunkelten Raumes versetzt. Ungewisse Erwartungsgefühle, vergangene Theatererlebnisse wirken in uns und erzeugen so »eine

bestimmte Spannung«. In der versammelten Menge entsteht eine Gefühlsfülle, »die nach Auslösung drängt, Wille, der sich kaum beherrschen läßt, weil er zum Zuschauen gezwungen ist und handeln möchte. Die Gemütsspannung läßt sich geradehin als den betrachtenden Willen bezeichnen. Vor ihm spielt sich das Drama ab« (G. S. 6).

Der Zuschauer ist nicht in das Theater gekommen, um sich handelnd zu betätigen, sondern um die Wirkungen eines Kunstwerkes zu erleben. Man kann an Stelle des »Erlebens« auch von einem »Betrachten« sprechen. Anderseits strebt der Wille, jene »Gefühlsfülle, die nach Auslösung drängt«, zur Entfaltung und Befriedigung. Auf den ersten Blick scheint dieses Streben mit dem Geiste der Betrachtung im Widerspruch zu stehen, scheint es durch Reflexionshemmungen im bloßen Wunsche zu erstarren. Das ist aber nicht der Fall. Indem nämlich der Zuschauer das Geschehen auf der Bühne betrachtet, d. h. in seiner ganzen Fülle erlebt, lebt er sich in die fremden Gestalten und Schicksale hinein, lebt er mit ihnen und löst so die Willensspannung in seinem Innern in hemmungslose Willenstätigkeit aus. »Wir werden vor dem Drama an einem außerordentlichen Ereignis unmittelbar Teilnehmende« (N. G. S. 21). Die zunächst paradox anmutende Wendung »betrachtender Wille« wird so verständlich.

Die Frage ist nun: Wie wird dieser Wille zum Schöpfer des Dramas? Wie lernen wir aus dem Wesen des Theaters heraus das Wesen des Dramas verstehen?

»Der Zuschauer will sich sehen und versteht nur sich. Wille ist Zuschauer; so ist Wille das Thema des Dramas. Wille läßt sich zeigen nur an Widerständen, die er bezwingt, charakterisieren nur durch die Art der Widerstände, die sich ihm gegenüberstellen. Auch diese Widerstände müssen Willen sein, wenn der Zuschauer Wille sie lebendig mitfühlen soll. Willen gegen Willen: Kampf« (G. S. 2, 3). Vor grauen Zeiten gehörte diese Lehre zu den dramaturgischen Binsenwahrheiten. Nachdem aber die Gegenwart dem Wesen des Dramas so sehr entfremdet wurde, daß man die Darstellung des Kampfes durch novellistische und lyrische Zustandsschilderungen zu ersetzen suchte, ist es doppelt wichtig, mit dem gebührenden Nachdruck darauf hinzuweisen. Es handelt sich dabei um keine blutleere, abstrakte Theorie, sondern um eine Forderung des Theaters. Diese Tatsache sollte zu denken geben.

Damit sind aber die wesentlichen Eigenschaften, die spezifischen Kennzeichen des dramatischen Kampfes noch nicht berührt. Dieses Problem wird uns aber nahegerückt, wenn wir bedenken, daß auch der epischen Dichtung meist ein Kampf zugrunde liegt.

Goethe und Schiller sahen den Hauptunterschied bekanntlich darin,

»daß der Epiker die Begebenheit als vollkommen vergangen vorträgt und der Dramatiker sie als vollkommen gegenwärtig darstellt«. »Das epische Gedicht stellt vorzüglich persönlich beschränkte Tätigkeit, die Tragödie persönlich beschränkte Leiden dar; das epische Gedicht den außer sich wirkenden Menschen: Schlachten, Reisen, jede Art von Unternehmungen, die eine gewisse sinnliche Breite fordert; die Tragödie den nach innen geführten Menschen, und die Handlungen der echten Tragödie bedürfen daher weniges Raumes« (vgl. Deutsche Dramaturgie Bd. II, S. 303 f.). Diese Bemerkungen wirkten anregend und befruchtend auf die dramaturgische Diskussion. Die beiden Klassiker gehen von den Mitteln aus, deren sich die einzelnen Dichtungsgattungen bedienen. Das Epos ist »Schilderung«, das Drama »unmittelbare Darstellung«. Diese Formunterschiede müssen natürlich auf eine stoffliche Grundlage zurückgeführt werden. Auch hiezu haben Goethe und Schiller den Weg gewiesen. Schlachten, Reisen usw. sind Gegenstand der epischen Dichtung: Zustände und Vorgänge, die sich immer nur schildern lassen. Man kann wohl ein Ereignis aus einer Reise dramatisch gestalten, aber nie die Reise selbst; was der Reisende erlebt hat, das kann er nur erzählen, und so etwas ist immer episch, auch wenn es auf der Bühne geschieht. Man spricht von einer »epischen Breite«. Je weiter der Horizont ist, den die Erzählung umspannt, je umfassender der Raum, den die Tatsachen ausfüllen — umso größer ist die künstlerische Leistung. Aber niemand wird von einer »dramatischen Breite« sprechen. Im Gegenteil: Konzentration, Streben auf einen Mittelpunkt hin, ist das Grundgesetz des Dramatikers. Hier haben vor allem die nachklassischen Kritiker des Dramas — Grillparzer, Otto Ludwig — eingesetzt. Auch Hebbel scheint dieser Auffassung nicht fern zu stehen, wenn er im Drama ohne großartige Persönlichkeit nichts sieht als einen »Roman in umgekehrter Form«.

Scholz hat dieser dramaturgischen Überlieferung keine wesentlich neuen Gedanken hinzugefügt.

»Mag der epische Dichter uns mit dem Teleskop seiner Anschauung die fernen Begebenheiten auch nah und lebensgroß vors Auge rücken: sie behalten eine gewisse Lautlosigkeit hinter der Stimme des Dichters, die zwischen uns und ihnen liegt. Das Drama stellt nicht nur die Handlung sinnlich-gegenwärtig vor uns, es schafft wesentlich mehr, als daß es uns nur zu unbeteiligten Zuschauern eines in sich abgeschlossenen Bühnengeschehens macht. Wir werden vor dem Drama: an einem außerordentlichen Ereignis unmittelbar Teilnehmende« (N. G. S. 20/1).

Ebenso wird die räumliche Enge des Dramas hervorgehoben.

»Überall, wo nichts die Menschen hindert, mit aller Leidenschaft

offen oder verhüllt aufeinander zu prallen, und wo die Enge zum Kampfe zwingt, wächst das Drama: in volkreichen Städten, in Heerlagern, an Königshöfen; schließlich auch in Familien. Aber nicht in der großen, mächtigen Natur, die der Idylliker ... immer wieder vergeblich mit Dramen zu beleben versuchen wird. So ist das Alpendrama ein unlösbares Problem —« (N. G. S. 287).

Neben dieser objektiven Analyse des Werkes selbst betont Scholz die subjektive Seite, den psychischen Vorgang, das persönliche Erlebnis des Schaffenden, das seinerseits wieder auf die dichterische Eigenart der Kunstgattung zurückzuführen ist (s. N. G. S. 39).

Das Ergebnis dieses Exkurses ist nicht ganz so bedeutungslos, wie es auf den ersten Blick hin scheinen möchte. Das Drama hat seine eigenen Gesetze; es macht keine Zugeständnisse und duldet keine Grenzverwirrungen. Wäre diese Einsicht überall dort, wo sie nötig ist, durchgedrungen, so gäbe es nicht immer wieder Dichter, die sich verpflichtet fühlten, aus einem Roman oder einer Novelle kurzhändig ein Theaterstück zu bauen. Der Dramatiker müßte erst den Versuch machen, den Stoff aus seiner epischen Form, mit der er zu einer Einheit zusammengeschmolzen ist, herauszulösen. Das ist natürlich umso schwieriger, je größer die Kunst des Vordermannes ist. —

Ungleich wichtiger sind die Erkenntnisse, die wir gewinnen, sobald wir aus der Phantasiesphäre heraustreten, um Drama und Leben einander gegenüber zu stellen. Die hohen Ansprüche, die das Drama erhebt, fordern zu diesem Vergleich heraus. Menschen beruft es in seinen strengen Dienst, damit sie seinen Schattengestalten Körper, Leben und Seele verleihen. Der Bühnenraum öffnet sich, eine fremde Welt mit ihren geheimnisvollen Schauern entringt sich der Dunkelheit; alles ist Leben, wirkliches Leben, das uns für Stunden in seine Zwänge nimmt wie die Welt, in der wir uns täglich bewegen. Was gibt dem Drama diese Lebenskraft, diese Wirklichkeit, der wir uns nicht entziehen können, die uns in ihre Kreise lockt und erinnerungsschwer wie ein großes Ereignis in uns nachwirkt?

»In der Wirklichkeit spannt uns jeder Kampf, der Wettkampf der Pferde, ein Prozeß, ein Ringkampf. Wir wissen, daß der Kampf auf der Bühne im Sinne der Alltagswirklichkeit unwirklich ist; wissen auch, daß die Wucht und Spannung, mit der ein Kampf uns erfaßt, von seinem Gewicht, d. h. von dem Maß an Wirklichkeit abhängig ist, das wir in ihm sehen. Wirklichkeit: darin liegt alles« (G. S. 6).

Den Illusionsmitteln — Kulisse, Kostüm, künstliche Beleuchtung — fehlt diese Lebenskraft. Wir durchschauen sie, wenn der Reiz der Neuheit verflogen ist, bald als leere Scheingebilde. Wir können sogar beobachten, daß überall, wo im Drama selbst die Nachahmung des

Lebens, die Illusion vorherrscht, die Spannung sofort nachläßt. Wir empfinden den Schein zu aufdringlich. Wenn aber nicht das äußere, so kann es nur noch das innere, das geistige Geschehen sein, in dem wir das dramatische Geheimnis suchen müssen. Worin besteht nun jene unwirkliche Wirklichkeit, in der das Drama wurzelt und ohne die es in Schein zerfiele?

Wir müssen hier von dem Gedanken ausgehen, daß alles, was unser geistiges Leben berührt, das Interesse weckt, auch wenn es nur als Phantasieerlebnis erscheint. Wir betrachten dabei die äußeren Vorgänge nicht als selbständige Tatsachen, sondern als Ausdrucksmittel. Man hat das dramatische Schaffen auch so gedeutet, daß der Dichter die verborgenen Fäden bloßlegt, aus denen das Gewebe der menschlichen Handlungen besteht, so daß sich nun das wahre Gesicht der Dinge enthüllt. Das Drama stellt — um ein Wort von Goethe und Schiller zu wiederholen — »den nach innen geführten Menschen dar«. Was ist mit dieser Innerlichkeit gemeint? Wessen werden wir inne? Diese Frage kann einmal dahin beantwortet werden, daß im Kunstwerk das Dunkel unserer Seele gelichtet wird, daß wir darin wie in einem Spiegel in unbekannte Tiefen, die hinter uns liegen, hinabblicken. Es ist also zunächst ein psychologisches Interesse, das uns in Spannung hält. Scholz bemerkt hiezu: »Hier ist wirklicher Kampf, auch wo er nur Spiel ist. Er hat die Wirklichkeit der Dinge, die nicht zutage treten können, solange noch in der groben Welt des Faustkampfes oder des geschriebenen Rechts gerungen wird, die ganz aus ihrem Bann gelöst werden, wenn das äußere Bild des Kampfes nur Schein ist« (N. G. S. 17).

Die Antwort wird in einem mehr ethisch-metaphysischen Sinne lauten: In den dramatischen Vorgängen offenbaren sich die großen ewigen Gesetze und Mächte, von denen das menschliche Dasein beherrscht wird. »Mächte, die wir kraft unserer menschlichen Veranlagung nie als möglich, sondern immer als wirklich, als unausschaltbar empfinden, wo sie nur genannt werden. Jene Leben zeugenden und fördernden Mächte, Werte, die in unserem zur Bewußtheit gesteigerten Fühlen und Wollen herrschen, denen wir untertan und hingegeben sind, auf denen wir beruhen, aus denen unsere Kraft und unser Glück fließt, deren Willenswirklichkeit aus unserem Innern heraus alle andere Wirklichkeit überwuchert, wie uns unser Wille wirklicher wird als die Dinge« (N. G. S. 17). Auch die Illusionsmittel erfüllen nur insoweit ihren Zweck, als sie von diesem inneren Leben getragen werden. »Wenn der Dichter für die Handlung seiner Personen eine alte Gasse, einen Marktplatz, ein städtisches Tor als Prospekte aufstellt, so bleiben diese Bilder tot, wofern er nicht das Leben einer Stadt, wie fernes

Geräusch und Rollen, wie Gesetze und Macht, wie Wollen und Leiden vieler Menschen, in die gemalten Kulissen zu dichten vermag« (N. G. S. 8).

Nur diese Durchseelung des Scheins, diese Vergeistigung des Stoffes hebt das Spiel des Dichters über bloße Spielerei, so daß es würdig wird, eine Angelegenheit für ernste Menschen zu bilden.

Das Illusionsproblem hat eine umfangreiche Literatur hervorgerufen, aber es ist dabei nicht viel herausgekommen. Dieser Mißerfolg ist hauptsächlich auf eine falsche Fragestellung zurückzuführen. Man hat die Illusion in den Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens gerückt, wohin sie offenbar nicht gehört. Wir suchen in der Kunst nicht Täuschung, sondern Wahrheit. Alle Illusionen sind nur Mittel, um uns die Wege zur inneren Wahrheit eines Kunstwerkes zu öffnen. Und je stärker diese Lebenswahrheit ist, umso schwächer können die Illusionsmittel sein. Das Grundphänomen der Kunst ist nicht die ästhetische Illusion, sondern das Leben — und dieses läßt sich niemals vortäuschen. —

Das Drama, von dem wir bisher gehandelt haben, hat nach der Ansicht von Scholz »für uns heute den Wert einer Urform, von der die Erkenntnis ausgehen muß«. Es ist zweier Steigerungen fähig: »es kann zur Komödie und es kann zur Tragödie werden« (G. S. 5). Wir gehen zunächst auf die Komödie ein.

III.

Scholz gibt folgende Begriffsbestimmung: »Die Komödie ist eine Steigerung des Inhalts zu einer in Willkür persönlich schöpferischen Widerspiegelung des Lebens« (G. S. 5). Er spricht ausdrücklich von einer »Widerspiegelung«, nicht von einer Nachahmung. Das Spiegelbild ist etwas ganz anderes als das, was sich darin spiegelt. Darum ist auch das Kunstwerk etwas ganz anderes als das sogenannte Leben. Es ist Neuschöpfung aus dem Geiste, Stoffverwandlung, Übergang in eine andere Sphäre der Wirklichkeit.

Dieses Schöpfertum muß sich willkürlich, persönlich entfalten. Anderseits ist es dem Gesetze der Notwendigkeit unterworfen.

Scholz bezeichnet es als Wirkung der Komödie, daß sie »das Drama zur Freiheit im Geiste führe«. Was wir darunter zu verstehen haben, hat Schiller einmal dahin formuliert: »Unser Zustand in der Komödie ist ruhig, klar, frei, heiter, wir fühlen uns weder tätig noch leidend, wir schauen an und alles bleibt außer uns, dies ist der Zustand der Götter, die sich um nichts Menschliches bekümmern, die über allem frei schweben, die kein Schicksal berührt, die kein Gesetz zwingt« (Deutsche Dramaturgie Bd. II, S. 426). Diese Wirkung aber kann der

Dichter nur dann erzeugen, wenn sie in ihm bereits als schöpferische Kraft lebt. Einen solchen ursächlichen Zustand und die aus ihm hervorgehende Tätigkeit nennen wir Willkür. Sie ist nichts anderes als die persönliche Eigenart des Künstlers, die mit dem gegebenen Stoffe frei, d. h. nach den eigenen, nicht nach den Gesetzen des Stoffes waltet. Damit hängt der Spielcharakter der Komödie zusammen, der den Schein unverhüllter und unbekümmerter hervortreten läßt, als in der Tragödie.

Die Notwendigkeit nun, die auch in diesem willkürlichen Schöpfertum zur Geltung kommen muß, besteht darin, daß die persönliche Eigenart sich wirklich voll entfaltet, daß sie ihre letzten als unüberwindbar empfundenen Grenzen erreicht; daß in der dramatischen Behandlung der Willkür jede Willkür ausgeschaltet, daß der »Wille zum Zwang« nicht verkümmert wird.

Aus dieser Wesensbestimmung ergeben sich alle anderen Kennzeichen der Dichtungsart. Sie trachtet danach, »sich im höchsten Intellekt zu verkörpern«; sie ist »breites, behagliches Verweilen, Gegenwart; wie denn auch in der Komödie der Monolog zu einer Höhe der Bühnenwirkung werden kann« (G. S. 5). Aus einer intellektuellen Überlegenheit ist sie hervorgegangen, nur im höchsten Intellekt kann sie daher ihren Höhepunkt finden. Das Wesen des Intellekts ist gegenwarterfüllte Anschauung; also Gegenwart das Wesen der Komödie. Wir finden daher nicht selten ein sorgloses Ausruhen in den komischen Situationen; der einzelne Augenblick wird hinausgedehnt, um ihn in vollen Zügen auszukosten und zu genießen. In der Tragödie wäre so etwas nicht möglich. Da es sich ferner letzten Endes um einen schöpferischen Befreiungsakt handelt, in dem die Selbstherrlichkeit des Dichters ihre eigenen Gesetze durchsetzt, so daß sich die Forderungen des Stoffes als unverbindliche Scheinforderungen entpuppen, so ist klar, daß die Komödie — wie wir bereits angedeutet haben — einen anderen Grad von »Wirklichkeitsillusion als die Tragödie hat. Die leichten Gefühle, die die Komödie erzeugt, begnügen und befriedigen sich an einem bewußteren Schein, als die schweren tragischen Gefühle. Darauf beruht die Möglichkeit komischer Unmöglichkeiten, die mit Lachen hingenommen werden und wirken« (G. S. 5 f.). Bei allen diesen grundlegenden Unterschieden darf aber nicht vergessen werden: »Das Letzte, was die Komödie darstellt, ist, in einer anderen geistigen Verfassung gespiegelt, auch der Inhalt der Tragödie: ein Menschliches« (G. S. 6). Dies führt zur Tragödie.

IV.

Um das Wesen der Tragödie recht zu erfassen, dürfen wir nicht — wie z. B. Hebbel tat — von einer Weltanschauung ausgehen, aus der

sich das tragische Geschehen entwickelt, sondern wir müssen sie vom Drama her zu verstehen suchen. Man neigt nur allzusehr dazu, »die Tragödie schon im Stoff zu sehen, während sie nur in der Form, im Drama entsteht« (N. G. S. 301). Scholz definiert sie daher kurz als eine Steigerung »der dramatischen Form zum höchsten Formgehalt«. — Wenn wir nun bedenken, daß Form nichts anderes ist, als die restlose Entfaltung ihres Inhalts; wenn wir uns ferner daran erinnern, daß der Inhalt des Dramas ein Kampf ist, so kann der Sinn der Definition von Scholz nur der sein: die Tragödie ist eine Steigerung des dramatischen Kampfes bis zur völligen Auswegslosigkeit. Hier gibt es keine schwankenden Möglichkeiten mehr, sondern nur noch eherne, unerbittliche Notwendigkeit.

Worin besteht nun diese Auswegslosigkeit? Welcher Weg führt zu ihr?

Wir können drei Stufen des Tragischen unterscheiden. Nehmen wir den Fall: Eine Freundschaft wird durch eine Frau, die dazwischen tritt, zertrümmert. Heiligste Bande lösen sich unter den schmerzlichsten Erlebnissen, die Freunde treten sich mit der Waffe gegenüber und der überlebende Sieger nimmt erschüttert von der Geliebten Besitz. — Man wird hier mit Recht bezweifeln, ob der Zweikampf das letzte Mittel und der Tod die einzige Lösung ist; aber die meisten Tragödien halten sich auf dieser ersten Stufe.

Über ihr steht eine zweite, höhere Auffassung. »Überall, wo Freude und Leid, Glück und Unglück, Jubel und Schmerz, Erfüllung und Verlust in eines geschmiedet sind, aus einer Quelle fließen, unlöslich organisch verbunden beide hingenommen werden müssen, da entsteht in uns der Gefühlskonflikt, den das Wort ‚tragisch' bezeichnet« (G. S. 10 f.). Ein erlauchtes Beispiel hiefür ist die Tragödie der Antigone. Indem diese ihren religiösen Pflichten und schwesterlichen Gefühlen genügt, frevelt sie gegen Kreons Gebot. Ihr höchstes Glück ist zugleich ihr tiefstes Unglück. In dem Wirbel der Widersprüche, der sie umkreist, bricht sie ohnmächtig zusammen. Aber auch hier ist die Notwendigkeit noch keine unbedingte. Der Tod streckt von draußen seine Hand nach der Heldin aus; innerlich jedoch ist sie ungebrochen und ungebeugt. Auch dieser typische Fall kann daher noch nicht die letzte Erfüllung der Forderungen bedeuten, die wir an die Tragödie stellen. Erst wenn die Vernichtung von innen heraus wächst, wenn der Kampf nicht mehr nur die äußeren Verhältnisse, die schließlich immer in gewisser Weise vom Zufall beherrscht sind, sondern die Seele des Helden zerreißt, erst dann ist jener Grad von Notwendigkeit erreicht, der zur völligen Auswegslosigkeit führt.

Wir kommen damit zur dritten Stufe: zur Lehre vom sich-selbst-

setzenden Konflikt. »Zwei Momente kennzeichnen die Antithesen des sich-selbst-setzenden Konflikts: die innere Nähe zueinander und ihre Unvereinbarkeit, ihr unlöslicher Zusammenhang in der Vorstellung, in der sie einander immer erzeugen, und das Beruhen ihrer Verwandtschaft in ihrer ewigen Urfeindschaft« (N. G. S. 68). Das Drama wurde bereits als Gegensatz zur Wirklichkeit, als Vorstellungskunst erkannt. Nur unter dieser Voraussetzung ist die wahre Tragödie überhaupt denkbar. Aus dem ursprünglichen Stoff muß alles, was der restlosen Entfaltung der tragischen Möglichkeiten widerstrebt, herausgelöst und ausgeschaltet werden. Der Formwille des Dichters erst schafft das Problem, schafft eine neue Wirklichkeit, die mit der alten vielleicht noch ein paar Namen oder eine spärliche Handlung gemein hat. Wir können hier auch von einer dramatischen Stilisierung sprechen. »Alle Zufallsschranken, die die großen Gegensätze im Leben trennen und einen Konflikt zwischen ihnen verhindern, räumt der Gedanke hinweg. Die Dinge, die im Leben durch breiten Raum jeder Art getrennt sind, die aber in der Seele des die Breite des Lebens überschauenden Dramatikers kraft ihrer inneren Verwandtschaft, kraft der ewigen und rätselhaften Verwandtschaft, die in jeder Gegensätzlichkeit liegt, in Gedankennähe zusammentreten können und dadurch in Konflikt geraten, erzeugen das Drama, das dann aus einem für unser Vorstellen nicht mehr ausschaltbaren Konflikt hervorgeht« (ebenda). Scholz spricht mit guten Gründen von einer Wesensnähe der Antithesen, denn die eine verdankt der anderen ihre Entstehung. Und er spricht mit dem gleichen Rechte von ihrer ewigen Urfeindschaft, denn die eine jagt die andere aus dem Bewußtsein. Der Wille des Dramatikers aber zwingt sie zu einem Nebeneinander und zwingt sie so kraft ihrer inneren Unvereinbarkeit zum Konflikt. Der im höchsten Sinne tragische Fall ist etwas zeitlich Unbedingtes; er darf nicht erst durch eine bestimmte äußere Situation oder besondere Zeitverhältnisse geschaffen werden. Die Tragödie wird daher von Scholz gelegentlich auch bezeichnet »als ein zeitloses, rein aus unserem in Antithesen erlebenden Geiste hervorgehendes Urphänomen, das aus jeder Art objektiver Wirklichkeit nur das Gewand für die subjektivsten aller Vorstellungsgeschehnisse nimmt« (N. G. S. 301). Das Musterbeispiel für diesen Konflikt und zugleich ein ragendes Denkmal der großen Tragödie ist Schillers »Wallenstein«. »Macht und Ohnmacht, Herr und Diener sein, bis zur Stärke der Idee ausgeprägt und in einen Menschen gebunden, führt notwendig einen Konflikt mit sich, beide Gegensätze zerzerren den Menschen, der in ihnen auf die Dauer nicht leben kann. Dieser sich-selbst-setzende Konflikt reiner Gegensätze ist der Konflikt des ‚Wallenstein‘: Der machtlose Herr und der übermächtige Diener« (N. G. S. 69). Wenn wir

unter der Idee im Drama das schöpferische Prinzip verstehen, aus dem heraus das Geschehen sich entwickelt, so ist klar, daß für Scholz der sich-selbst-setzende Konflikt mit der dramatischen Idee zusammenfällt. Wir behandeln hier nicht alle Fragen, die mit diesem Problem in Zusammenhang stehen; nur die Grundfragen sollen uns beschäftigen. Mit der Auswegslosigkeit allein ist es noch nicht getan, denn diese könnte an sich auch komische Wirkungen hervorbringen. Darum ist es wichtig, die Bedingungen zu kennen, die den Konflikt zum tragischen Konflikt machen. »Eine Tragödie« — heißt es in dem Hebbel-Essay (H. 43) — »kann nur da entstehen, wo tief berechtigte Dinge, also letzte ethische Werte, in Gegensatz geraten: nur in der Region des Allgemein-Menschlichen. Denn nur die Mächte, die ihr Recht dort beweisen können, sind als berechtigt im höchsten Sinn — wie es die Tragödie erfordert — anzuerkennen.« Von diesem Standpunkt aus kommt Scholz zur Ablehnung der »bürgerlichen Tragödie«: Ihr Wesen bestehe darin, daß ihre Konflikte einzig und allein in der Welt des Bürgerlichen möglich sind, daß sie nicht allgemein-menschliche Probleme, sondern nur »Fälle« darstellen (vgl. H. S. 42 ff.). Daß Scholz das Allgemein-Menschliche so entschieden in den Mittelpunkt rückt, liegt hauptsächlich darin, daß dieses in seiner höchsten Ausprägung das allein Wertvolle darstellt. Wir können daher auch sagen: Der tragische Konflikt ist an die Entfaltung des Wertvollen im Menschen gebunden. Damit kommen wir zur letzten grundlegenden Bestimmung des Tragischen. »Die seltsame, schicksalsvoll-ursächliche Zusammenschweißung eines Wertes und eines Unterganges ist das unbedingte Erfordernis der Tragödie« (H. S. 40). Scholz verlangt schlechthin, »daß ein wertvoller Mensch gerade in seinem Werte Grund und Anlaß seines Unterganges trägt«. »Allein wertvolle Menschen können in die großen Konflikte geraten. Und erst in den großen Konflikten entsteht und bewährt sich ihr Wert. Hier haben wir das typische Epigramm« (G. S. 11). Scholz bewegt sich mit diesen Gedanken in den Bahnen idealistischer Denker, die es als ein Vorrecht großer Seelen betrachten, schuldig zu werden. Nur der unbedeutende Mensch ist nach dieser Anschauung vor solchen Konflikten geschützt. Hier ist vielleicht der Punkt, wo die Ableitung des Tragischen aus dem Dramatischen nicht mehr restlos gelingt, wo die großen Weltanschauungsfragen in den Umkreis irdischer Dinge und Vorgänge hereinragen.

V.

Die Technik des Dramas, der wir uns in diesem Schlußabschnitt zuwenden, hat die Aufgabe: »die volle Erfüllung aller unabweisbaren Forderungen, die der Stoff stellt, zu ermöglichen« (G. S. 17). Die erste

dieser Forderungen lautet: »Im Anfang ist die Situation. — Die Situation fordert die Charaktere zur Willensbetätigung heraus und umschreibt das Gebiet ihres Handelns, sie ist das Gegebene, die Voraussetzung, für die der Charakter des Möglichen und nicht-allzu-Entlegenen genügt« (G. S. 3). Scholz bezeichnet es als einen »Irrtum, anzunehmen, die Handlung eines Dramas entwickle sich aus dem Charakter des Helden« (G. S. 4). Sobald eine Situation da ist, führt sie ein selbständiges Dasein, und der Held des Dramas hat sich, selbst wenn er sie geschaffen haben sollte, mit ihr auseinanderzusetzen. Beide zusammen bilden den Ausgangspunkt, die Aufgabestellung. »Ein Schicksal, welches das Letzte aus einem Charakter herausreißt; ein Charakter, welcher notwendig Schicksal auf sich zieht. Ein Schicksal und ein Charakter, die aneinander erst sichtbar werden, die voneinander nicht zu trennen sind (N. G. S. 28). Auch diese Aufgabestellung wird unter die Perspektive« der Notwendigkeit genommen. »Man lehnt sehr zufällig und willkürlich gestellte Aufgaben ab, als ohne Interesse bei ihrer Seltenheit und Vereinzelung. Man verlangt eine typische oder wesentliche Aufgabestellung. Sie ist die Grundlage mehrerer großen Dramen, bei denen ein Gefühl von Notwendigkeit erwacht, weil sie ständigen, sich immer wiederholenden Problemen nachgebildet sind« (N. G. S. 67). Notwendigkeit heißt danach hier nichts anderes als: Probleme aufstellen, in denen sich das Leben eines Individuums, einer Zeit, zur höchsten Fülle steigert; heißt: Symbole schaffen. »Ein einmaliges Besonderes drückt das sich ewig Wiederholende, Allgemeine — nur nach irgendeiner seiner wesentlichen Seiten verstärkt und deutlicher gemacht — aus. Es wird ein Epigramm auf dieses Allgemeine« (N. G. S. 212). Hier beginnt bereits der Streit der Meinungen, den keine Theorie und Dramaturgie aus der Welt schaffen wird. Je tiefer ein Dichter seine Probleme sucht, umso schwerer wird es sein, ihm zu folgen. Hebbels dramatische Ideen galten bei seinen Zeitgenossen für erklügelt. Das Typische darf eben mit dem Landläufigen nicht verwechselt werden — man würde damit der künstlerischen Eigenart nicht gerecht.

Die Aufgabestellung ist von der sogenannten Exposition wohl zu unterscheiden; sie ist mehr als diese, sie umfaßt im Keime das ganze, noch unausgeführte Drama. Die Exposition hingegen enthält nur die Summe der zeitlichen, örtlichen und persönlichen Verhältnisse, unter denen die dramatische Handlung einsetzt und sich entwickelt. Sie ist also lediglich eine technische Frage. Die Exposition, lehrt Scholz, teilt sich: »sie geht in den starken Mittelstrom der Handlung über, aber sie löst sich nicht ganz in ihm auf; es geht auch ein Bleibendes (oder ein sich Entwickelndes) aus ihr hervor, das Expositionscharakter, d. h. aufgabestellenden Charakter behält, das die Handlung

umschließt und immer wieder bedingt. Fast überall läßt sich die feine Grenze zwischen dem eigentlichen, körperhaften, stark erlebten Drama und der als gegeben hingenommenen Fortführung der Exposition, der Aufgabe auffinden« (G. S. 18). Die Exposition ist der Hintergrund des dramatischen Geschehens, der größere Zusammenhang, in den dieses als Teil des Ganzen hineinwächst. Ein Werk, dessen Elemente sich nicht in einer höheren Einheit zusammenfinden, ist nicht lebensfähig, ist mit den Kennzeichen des Zerfalls behaftet.

Im Dienste der Einheit des Dramas steht vor allem die berühmte Lehre von den drei Einheiten. Sie wird zu den Grundproblemen der Dramaturgie gerechnet — und teilweise mit Recht. Aber sie wird insofern doch zu hoch eingeschätzt, als man in ihr eine Einsicht in das Wesen des Dramas zu besitzen glaubte. Das gibt sie uns zweifellos nicht; sie gehört nur zur Technik. Scholz nimmt zu diesem Problem in folgender Weise Stellung: »In den alten umstrittenen Einheiten kann ich nichts anderes sehen, als ein Verlangen nach deutlich zusammenhängender Handlung ohne spannung-zerreißende epische Unterbrechung. In diesem Sinne haben sie hohe Berechtigung.« Freilich wird auch betont, daß durch die Einheit der Handlung die Einheit von Ort und Zeit ersetzt werden kann. Das hängt aber ganz allein von der Kunst des Dichters ab. »Wenn die Handlung nach einem Vorhangfall nicht unmittelbar an das Vorangegangene anknüpft, darf nur ein Stück selbstverständlicher Entwicklung überschlagen werden, die der Zuschauer schon kommen sah, ehe der Vorhang fiel, in die sich die neue Situation sofort, nach wenigen Worten, deutlich einrichtet« (G. S. 19). Die Folge aller Erzählungen, Schilderungen und Berichte ist ein Loslassen der dramatischen Spannung, die »der Zuschauer neu knüpfen muß: an solchen Stellen wird stets der Gewinn der vorangegangenen Steigerungen verloren« (ebenda). Diese Spannungslösung ist auf eine Tatsache zurückzuführen, die wir bereits kennen: Am dramatischen Geschehen nehmen wir unmittelbar teil; bei der Erzählung aber hören wir bloß zu. Damit sind natürlich nicht alle epischen Elemente aus dem Drama verbannt; sondern nur solche, wodurch Lücken ergänzt werden sollen.

Die Lehre von der Einheit der Handlung erfordert noch eine gesonderte Betrachtung. Dieses Prinzip sagt nicht, daß es im Drama nur eine einzige Handlung geben dürfe. In der Tragödie, die die Gegensätze braucht, wird es meist ohne Mehrheit von Handlungen nicht abgehen. Die »Einheit« bekommt dann den Sinn von »Einheitlichkeit«. In dieser Bedeutung wird sie durch den Begriff der Notwendigkeit wesentlich ergänzt. Die wichtigste Forderung ist dabei, »daß die dargestellten Vorgänge einander deutlich und ausreichend

bedingen, daß das Gefühl der Lückenlosigkeit dieses Sichbedingens sich bis zur Einsicht in sie steigert« (N. G. S. 66). Scholz bezeichnet dies auch als »Notwendigkeit des Ablaufs«. Die Betrachtung dieses Problems greift bereits über in das Gebiet der dramatischen Kausalität. Von einer Kausalität spricht man nur, wo es Veränderungen gibt. Jede Veränderung aber, die Ausdruck einer Willenstätigkeit ist, nennt man Handlung. Die dramatische Kausalität setzt daher den Begriff der Handlung voraus.

Man unterscheidet in herkömmlicher Weise zwischen einer steigenden und sinkenden Handlung. Die sinkende Handlung ist die »nur aus sich selbst weiterlaufende, keine Expositionsmomente mehr enthaltende, gewissermaßen in den Flammen der Konsequenzen auf ihrem Wege bis zum Ende des Dramas die Exposition verbrennende Handlung«. »Wie die Schönheit der sinkenden Handlung zweifellos Notwendigkeit ist, so ist die Schönheit der steigenden Handlung möglichst früh vorhandene und möglichst früh sichtbare Einheit ... Diese Einheit und Ordnung ist gewissermaßen die unumgängliche Vorstufe jener Konzequenz, sie ist die beginnende Konzentration auf den ringsum bedingten Zwangsschlußlauf der Handlung. Nur wenn von der Mitte des Stückes aus alles Weitere lediglich Folgerung ist, nirgends mehr der Erklärung bedarf, tritt das hochgesteigerte dramatische Miterleben des Zuschauers, die Wirkung ein« (H. S. 23). Es ist das Grundgebrechen vieler Werke, daß die Gegensätze zu spät in jene unvereinbare Einheit zusammengepreßt werden, aus der die großen Katastrophen hervorgehen. Die Vorbereitung, die Schaffung des Konflikts nimmt zu viel Raum in Anspruch, so daß für das eigentliche Drama nichts mehr übrig bleibt; es erscheint meist nur noch als ein dürftiger Anhang zu einer großen, gegenstandslosen Aufmachung. Sobald aber jene Einheit hergestellt ist, darf kein neues Moment mehr entscheidend in die Ereignisse eingreifen. Dadurch würde das Gewebe wieder zerstört und müßte neu geflochten werden. Auch dagegen wird nicht selten gefehlt. Die Handlung stockt, die Bewegungskraft, die in der vorhandenen Einheit wirkt, ist oft nicht stark genug, um das Ende herbeiführen zu können. Neue Kräfte müssen einsetzen, damit der tote Punkt überwunden wird. Oft aber erschöpft sich das schöpferische Unvermögen auch in Gefühlsaussprachen und lyrischen Stimmungsbildern. — Die lückenlose Führung der Handlung, von der wir ausgegangen sind, ist kein besonderes Kennzeichen des Dramas; auch die epische Darstellung fordert sie. Der Unterschied besteht nur in der Art und Weise, wie diese Lückenlosigkeit erreicht wird. Wilhelm v. Humboldt sieht — von Goethe und Schiller kommend — im Drama eine Linie, während das Epos den Eindruck des Flächenhaften hervorrufe. Von

einem anderen Standpunkte aus müssen wir diesen Satz in sein völliges Gegenteil verkehren: Das Auge, das sich von der Gegenwart der Vergangenheit zuwendet, erschaut alles als eine Linie, in der sich die Ereignisse in einem Nacheinander bewegen. Scholz spricht daher bei der epischen Kausalität schlechthin von einer »Kausalität in einer Linie« Der Dramatiker aber, der in der Gegenwart lebt, sieht, wie die Fäden von dort und hier zusammen laufen, wie sich von allen Seiten Gegensätze entwickeln und sich den Raum streitig machen. »Die eigentliche dramatische Kausalität zeigt das Werden und Wachsen eines Geschehnisses aus mehreren, einander teilweise oder gänzlich widerstrebenden, sich begegnenden oder auseinandergehenden Willen, als ein, so wie es wird, Ungewolltes, Naturnotwendiges ... Vom bühnentechnischen Standpunkt aus gesehen, ist jede andere als eine im Sinne des Epos unberechenbare Handlung langweilig und ermüdend. Denn nicht das gut Vorbereitete überhaupt, sondern die gut vorbereitete Überraschung ist dramatisch« (H. S. 69 f.). Damit haben wir unsere frühere Unterscheidung zwischen Epos und Drama von der technischen Seite her nicht unwesentlich ergänzt; zugleich werden wir auf das wichtigste Mittel der Kausalität hingewiesen: auf die Motivation. Hebbel bemerkt: »Das Notwendig-bringen, aber in der Form des Zufälligen: das ist das ganze Geheimnis des dramatischen Stils.« Diese Idee gehört auch für Scholz zu den Grundpfeilern des Dramas. »Man hat ‚dramatisch' definiert als gut vorbereitet. Schon Lessing hat die Überraschung im Drama bekämpft. Die psychologisch schärfste Analyse findet aber in allen dramatisch wirkenden Momenten einen gewissen Gehalt an Überraschung« (Die Schaubühne 1905, S. 115). Die Übereinstimmung mit Hebbel wird noch deutlicher, wenn wir bedenken, daß Überraschung letzten Endes nichts anderes ist als das Erlebnis eines Zufälligen. So können wir auch hier beobachten, wie Zufall und Notwendigkeit überall ineinander überfließen. Scholz lehnt die Psychologie als Grundlage des Dramas ab. »Psychologische Richtigkeit eines Motivs ist für die Bühnenwirkung zunächst gänzlich belanglos; sie erzeugt im Zuschauer kaum mehr als ein halb wissenschaftliches Beistimmen, eine bejahende Kritik der Erfahrung« (G. S. 25). »Alles Psychologische ist nur wie eine Farbe an einem Bau. Der Bau muß fest und sicher stehen auch ohne diese Farbe« (G. S. 23). Am schärfsten wird diese antipsychologistische Anschauung ausgeprägt in dem Aphorismus: »Psychologisch motivieren und dramatisch motivieren sind Gegensätze« (Schaubühne 1905, S. 115). Der Sinn dieser Worte ist folgender: Bei der psychologischen Motivierung gelangen wir zur Erkenntnis: es mußte so kommen und daher überrascht es uns nicht. Bei der dramatischen Motivierung aber sagen wir: es mußte so kom-

men und trotzdem überrascht es uns. Die hier dargelegte Lehre hat also mit den Gedanken, die ihr Joh. Volkelt in seiner »Ästhetik« (III. 124) unterlegt, nichts zu tun.

Es ist nur eine letzte Konsequenz seiner Grundanschauungen, wenn Scholz erklärt: »Alles ist im Drama auch ohne ausdrückliche Motivierung und Vorbereitung möglich, was wie Schicksal empfunden wird, was den sonderbar packenden Charakter bestimmter persönlicher Züge im unbestimmten unpersönlichen Kräftechaos hat — wie sich für Augenblicke gestaltende Umrisse eines Kopfes, einer Hand im treibenden Gewölk. Der Dramatiker wird ein schlechter Dichter sein, wenn das Schicksal nicht mitten in jedem seiner Werke steht« (G. S. 20). Für die technische Behandlung des Motivs ist besonders die Tatsache der psychischen Einreihung oder Ausgleichung bedeutsam. Die Seele nimmt die empfangenen Eindrücke nicht einfach passiv hin, sondern sucht sie einzugliedern in den Kreis der Dinge, die sie bebeschäftigen. In jeder Erfahrung liegt neben dem rezeptiven auch ein aktives Moment, eben diese Durchdringung des einzelnen Eindrucks mit den Gesetzen der individuellen Eigenart und Beschaffenheit. »Die Seele vollzieht nun diese Ausgleichung völlig im Dunkeln, ohne daß etwas ins klare Bewußtsein tritt, ja ohne daß der Gedanke das zu Tuende, nachdem es einmal in die Seele hineingeglitten ist, mehr zu berühren braucht.« »Für das Drama bedeutet diese seelische Tatsache: daß aus Gründen psychologischer Richtigkeit jedes neue Motiv dunkle Zeit in den Seelen der Gestalten braucht, um sich in ihren Ideenkreis einzureihen — und ebenso, aus Gründen der Wirkung, im Zuschauer einmal untersinken muß, um von ihm angeglichen zu werden. Auch das heißt: Vorbereitung im Drama« (N. G. S. 231/2).

Wir sehen hier an einem treffenden Beispiel, wie Scholz ständig auf die Grundtatsachen des Seelenlebens zurückgreift, wie er durch wissenschaftliche Erkenntnisse das Schaffen des Künstlers zu befruchten sucht. Der schöpferische Genius braucht zwar diese Hilfsmittel nicht, aber auch er kann sie brauchen, wenn er sie auch nicht immer gebrauchen kann. — Wir haben bisher das Motiv hauptsächlich als psychische Tatsache betrachtet; es ist aber noch eine andere, und zwar die eigentlich dramaturgische Betrachtungsweise möglich, obwohl auch sie letzten Endes psychologisch fundiert ist. Die Bedeutung des Motivs besteht — wie schon der Name sagt — darin, das menschliche Handeln vorwärts zu bewegen und so die Handlung zum Konflikt zu steigern. Motiv und Konflikt gehören zusammen. Es ist nun wichtig, das innere Verhältnis zwischen diesen beiden Elementen des Dramas zu erfassen. Was ist ursprünglicher: das Motiv oder der Konflikt? Vom Zuschauer aus gesehen, ist es das Motiv,

vom Dramatiker aus der Konflikt. In seinen früheren Schriften formulierte Scholz seine Anschauung mehr vom Zuschauer aus. »Es gilt, für jedes Motiv den wesentlichen Konflikt zu finden, der es am klarsten ausdrückt, der am wenigsten fremder Zutaten bedarf, um zu entstehen« (H. S. 61). Später änderte er seinen Standpunkt, womit natürlich nicht gesagt ist, daß er auch seine Auffassung geändert hätte. Er geht nunmehr von der Mitte des Dramas, der Idee, aus, um die Aufgabe der Motive zu bestimmen. Er weist dabei vor allem auf die Bedeutung des sich-selbst-setzenden Konfliktes hin, der ja schließlich das Wesen der dramaturgischen Idee ausmacht. Er stellt hier die Forderung auf: »daß alle wichtigen Momente, die den Ablauf bedingen, aus den beiden Grundgegensätzen des sich-selbst-setzenden Konfliktes hervorgehen, daß sie diese Antithese spiegeln müssen« (N. G. S. 70). Dieses Postulat wird verständlich, wenn man bedenkt, daß die Idee kein abstraktes, theistisch-abgeschiedenes Dasein führt, sondern als die Seele des Kunstwerkes in dem voll entfalteten Drama in die Erscheinung tritt. Ein Motiv, das nicht aus diesem schöpferischen Ursprung hervorgeht, gehört daher nicht in das Drama hinein; es ist ein Fremdkörper, der dessen organische Einheit zerstört. »Der Konflikt steht so sehr im Herzen des Dramas, daß das ganze Werk, soweit es von Blut durchpulst wird, von ihm erfüllt ist ... daß ein neues Moment der Handlung immer dann überzeugt und voll begründet erscheint, wenn es sich auf eine der beiden Gegenmächte des Grundkonfliktes stützt« (N. G. S. 19). Begriff und Eigenart des dramatischen Konflikts selbst, seine besonderen Merkmale usw. wurden bereits ausführlich behandelt. Hier handelt es sich nur noch um einzelne Bestimmungen, die weniger das Wesen als die Gestaltung betreffen; um Probleme also, die man mit Recht zur Technik des Dramas rechnet. »Der Konflikt bedingt im Helden nicht ein langes, bewußtes Schwanken, sondern setzt nur ein schweres, von den Hemmungen des Zwiespalts beengtes Handeln voraus. Das Zaudern des tragischen Helden ist vielleicht nicht einmal ein Zweifeln, sondern nur ein in Qualen vor sich gehendes Wachsen des siegenden Willens über den unterdrückten« (N. G. S. 19). Der Konflikt ist kein Zustand zaudernder Überlegung, mag diese auch noch so schmerzlich sein, sondern Kraftentfaltung und -entladung, die durch die »Wucht der in ihr gebundenen Gegensätze« (N. G. S. 225) für das Drama fruchtbar wird. »In der großen Leidenschaft wird das Handeln des Menschen schicksalhaft. Es wird von den aufgeregten Urkräften getragen wie vom Sturm. Der Wille wird ein dahingerissenes Geschehen« (N. G. S. 223). Hier ist das höchste Ziel dichterischer Wahrheit erreicht. Der Zuschauer fragt nicht mehr nach der Möglichkeit, Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit der Handlung. »Die Illusion

ist ein Erzeugnis seiner Erregung« (N. G. S. 219). Als eine der tiefsten dichterischen Wirkungen wird hervorgehoben, wenn »der Held selbst an das schlummernde Verderben rührt, so daß es erwacht und über ihn hereinbricht« (N. G. S. 226). Hier ist eben mehr als ein menschliches Handeln; hier ahnen wir ein Schicksal. Jeder große Konflikt ist Schicksalsfügung, jede große Tragödie Schicksalstragödie. — Vom Schluß des Dramas verlangt Scholz, daß er wirklich ein Abschluß sei. Darum lehnt er z. B. den Ahasverstoff als ungeeignet für das Drama ab. Diese Sage verliere sich im Endlosen; was dargestellt werden könne, sei demgegenüber nur eine unscheinbare Episode (vgl. G. S. 94). Beachtenswert ist ferner die Bemerkung, daß der Selbstmord als tragischer Abschluß verfehlt sei. »Ihm mangelt, da der Selbsterhaltungstrieb als stärkste Lebensmacht nur sehr bedingt künstlerisch als überwunden dargestellt werden kann, fast immer die überzeugende innere Notwendigkeit. Die Willenskunst vermag die Aufhebung des Lebenswillens mit ihren Mitteln schlechthin nicht zu geben und kann sie nur beiläufig darstellen, indem sie den Willen auf etwas richtet, dem diese Aufhebung des Selbst notwendiges Mittel ist: das Sich-opfern« (H. S. 40).

Wir haben uns in dieser Übersicht hauptsächlich darauf beschränkt, die grundsätzlichen Gedanken aus den Schriften von Scholz hervorzuheben und in einen systematischen Zusammenhang zu bringen. Aufgabe des Kritikers wird es sein, den Wert und die Berechtigung solcher Konstruktionen zu prüfen. Er wird vor allem die Frage nach der Bedeutung dieser Theorien für das künstlerische Schaffen und ästhetische Erkennen untersuchen. Die wissenschaftliche Forschung betätigt sich meist in der Sphäre allgemeiner Grundlegungen; sie bildet die wichtigsten Elementarbegriffe, befaßt sich mit dem Wesen der ästhetischen Erkenntnis (Intuition, Einfühlung), stellt Formalprinzipien auf usw. So unerläßlich diese Dinge an sich auch sind, bei der Beurteilung des einzelnen Werkes leisten sie nur geringe Dienste. Die Ästhetik ist eben zum größten Teil Prinzipienwissenschaft in dem Sinne, in dem Wundt diesen Begriff nimmt (Wundt, Naturwissenschaft und Psychologie S. 119). Wie nun der Naturforscher aus einem methodologischen Prinzip keine naturwissenschaftlichen Entdeckungen ableiten kann, ebensowenig kann der Kritiker den Wert eines Dramas feststellen. Schließlich ist das auch gar nicht der Zweck von Prinzipien. Sie sollen nicht Erkenntnis unmittelbar hervorbringen, sondern die Bedingungen ermitteln, unter denen Erkenntnis möglich ist. Eine Ästhetik, die sich damit zufrieden gäbe, würde gar bald die Fühlung mit der Kunst verlieren; sie würde sich selbst zur Unfruchtbarkeit verurteilen. Es wird deshalb immer ihre vornehmste Aufgabe sein,

nicht allgemeine Regeln und Normen zu abstrahieren, sondern die Fülle der Phänomene selbst zu erfassen und zu durchdringen. Wir haben umfassende, auf gründlicher Sachkenntnis beruhende Werke — wie z. B. die »Ästhetik des Tragischen« von Joh. Volkelt —, die dieser Forderung zu entsprechen suchen; aber sie begnügen sich gewöhnlich damit, die Erscheinungsformen lediglich zu klassifizieren, ihre Arten und Gattungen zu bestimmen. Damit ist natürlich die Erkenntnis nicht wesentlich gefördert, denn die Ästhetik hat bekanntlich andere Ziele als die Botanik. Wie die moderne Wissenschaft der genetischen Definition den Vorrang vor der topischen (klassifizierenden) eingeräumt hat, so wird sich auch die ästhetische Arbeit mehr als bisher einer genetischen Betrachtungsweise zuwenden. Das Kunstverständnis wurde von manchen Forschern (Theod. Lipps, Georg Simmel) als bewußte Neuschöpfung eines Kunstwerkes bezeichnet. In diese Richtung weisen gegenwärtig die wertvollsten Untersuchungen, zu denen der Kritiker wohl auch die dramaturgischen Betrachtungen von Scholz zählen wird.

Bemerkungen.

Die impressionistische Methode.

Von

Georg Marzynski.

Die Frage nach der impressionistischen Methode gabelt sich in zwei Fragen: Wie sieht der Impressionist die Welt, und wie gibt er die gesehene Welt wieder?

Die impressionistische Technik des Sehens läßt sich in eine Folge von Reduktionen zerlegen. Der Rohstoff ist die Welt des gewöhnlichen Sehens, die durch den Reduktionsvorgang eine sich steigernde Einengung erleidet. Die erste Rückführung macht aus dieser dreidimensionalen Welt eine zweidimensionale. Sie ist die älteste und gebräuchlichste aller Reduktionen, jede nachahmende Malerei mußte sie vornehmen, da sie eben nur flächenhaft abbilden kann. Physiologisch ausgedrückt heißt das: Der Maler sieht die Welt so, wie sie bei Ruhigstellung der inneren und äußeren Augenmuskeln erscheint. Das im Sehvorgang allmählich eintretende Sehen wird auf das gleichzeitige Sehen reduziert.

Die zweite Reduktion unterdrückt die sogenannten Gedächtnisfarben. Ein »weißes« Blatt Papier wird in jeder Beleuchtung und trotz aller farbigen Reflexe, die auf ihm liegen, als weiß aufgefaßt, während es vielleicht gerade grünlich oder violett aussieht. So hat jeder Gegenstand seine bestimmte Eigenfarbe, das Blatt ist grün, die Zigarre braun, die kindliche Haut rosig, trotzdem sie in Wirklichkeit je nach der Beleuchtung und je nach den Reflexen, die von ihrer farbigen Umgebung her auf sie fallen, jedesmal verschieden aussehen. Grün, braun, rosig sind die »Gedächtnisfarben« von Blatt, Zigarre, kindlicher Haut. Die Gedächtnisfarbe eines Gegenstandes ist gleich der Farbe, die er bei zerstreutem Sonnenlicht unter Fernhaltung aller Reflexe annehmen würde. Ihre Entstehung wird verständlich, wenn man daran denkt, daß ein weißes Papier und ein rotes zwar unter jeder Beleuchtung anders, aber jedesmal sozusagen im gleichen farbigen Abstand erscheinen. Um die Aussage zu machen: »dieses Papier ist weiß«, muß man erst die Fähigkeit erlangt haben, dem jetzt vielleicht gerade grünlichen Papier anzusehen, wie es bei Normalbeleuchtung aussehen würde, man muß gelernt haben, die Eigenschaftsfarbe von der augenblicklichen Beleuchtung abzutrennen, sie unter der Beleuchtung zu erkennen. Die Gedächtnisfarbe ist also ein Erzeugnis der Erfahrung; ein eben operierter Blindgeborener sieht das Papier nicht weiß, sondern in der Farbe, die es gerade jetzt wirklich hat. Die zweite Reduktion nimmt der Erscheinung alle assimilitativen Bestandteile, die aus der Erfahrung stammen, sie liefert die augenblicklich vorhandene farbige Erscheinung der Dinge.

Diese Abscheidung der assimilitativen Bestandteile ist nicht erst vom Impressionismus geleistet worden. Er hat in dieser Hinsicht eine Menge von »Vorläufern«. Was er für sich in Anspruch nehmen kann, ist allein die größere Folgerichtigkeit. Nur der Impressionismus hat sich restlos von den Gedächtnisfarben freigemacht.

Die dritte Reduktion führt sämtliche Erscheinungsweisen der Farben in »Flächen-

farben« über. Es ist gezeigt worden[1]), daß man eine Farbe noch nicht eindeutig beschreibt, wenn man ihre Helligkeit, ihre Sättigung und ihre Farbqualität festlegt. Es gibt von einer ganz bestimmten Farbabstufung, ganz bestimmter Helligkeit und Sättigung sehr verschiedene »Erscheinungsweisen«. Eine Farbe sieht anders aus, wenn sie als Farbe an einem Gegenstand haftet, anders, wenn sie als Glanz auf einem Gegenstand liegt. All die verschiedenen Erscheinungsweisen, und die aufgezählten sind nicht die einzigen, haben aber die Eigentümlichkeit, daß sie sich auf eine Farbenart, die als »Flächenfarbe« bezeichnet wird, reduzieren lassen. Die bekanntesten Beispiele von Flächenfarben sind das Blau des Himmels und das subjektive Augengrau. Diese Farben sind im Vergleich mit den Farben auf der Oberfläche eines Gegenstandes locker, unkörperlich, schwebend. Aber jede Oberflächenfarbe kann man in die entsprechende flächenfarbige Erscheinungsweise überführen, und zwar wird dies experimentell dadurch bewirkt, daß man vor einen farbigen Gegenstand einen Schirm mit kleiner Öffnung hält, der den Gegenstand verdeckt und dadurch die gegenständliche Auffassung verhindert. Beim Blick durch einen solchen Schirm verwandelt sich die auf dem Gegenstand haftende, feste Oberflächenfarbe ganz deutlich in die lockere, unkörperliche Flächenfarbe des gleichen Farbtons. Ganz ebenso kann man die Farbe des Feuers oder einen Glanz, überhaupt jede Farbmodifikation, in die entsprechende Flächenfarbe überführen. Beim Blick durch den Schirm verliert die Feuerfarbe ihre »Feurigkeit«, der Seidenreflex seinen Glanz, und gewinnt dafür die Wesensart einer Flächenfarbe. Man muß nur das Loch im Schirm so klein wählen, daß die betrachteten Farberscheinungen nicht als Glanz oder als Feuer erkannt werden können. Durch die Rückführung werden die Farben vereinheitlicht, sie werden alle zu Farben der gleichen Erscheinungsweise. Dazu kommt noch ein zweiter Umstand: Bei der Reduktion auf die Flächenfarbe geben die Farben ihre besondere räumliche Stelle auf und rücken alle, wenigstens ungefähr, in eine Ebene, die der Stirn parallel läuft; das heißt also: diese Reduktion führt die Welt mit einem Schlage in ein Bild über. Sieht man völlig von jeder gegenständlichen Auffassung ab, so verwandelt sich die farbbehaftete, farbig durchleuchtete, dreidimensionale Welt der Gegenstäde in eine Fläche, die erfüllt ist mit schimmernden, durchsichtigen Farbflecken.

Damit ist das Wesen der impressionistischen Sehtechnik aufgedeckt; denn sie ist nichts anderes als Reduktion auf die Flächenfarben. Die Impressionisten verwenden freilich keinen Schirm; aber worauf es ankommt, ist allein die Unterdrückung der gegenständlichen Auffassung. Und diese leisten die Impressionisten einerseits durch eine bestimmte Art des »flüchtigen Hinsehens«, und andererseits durch eine besondere Einstellung, nämlich durch Sammlung der Aufmerksamkeit auf die bloße Farbigkeit der Erscheinung, ein seltsam zurückhaltendes Sehen, das sozusagen an der farbigen Oberfläche als bloßer farbiger Fläche haften bleibt und sie von den Gegenständen ablöst. Das Sehen ist eben kein Augenblicksvorgang, es ist ein Ablauf, dessen erste Stufe der impressionistisch Sehende festhält. Der Impressionismus gibt das, was von dem Ablauf noch nicht angerührt, oder wie er es empfindet, verfälscht ist.

Schon bei der ersten Reduktion wurde darauf hingewiesen, daß sie das Nacheinander-Sehen auf das Simultan-Sehen einschränkt. Danach könnte es scheinen, als sei die Reduktion auf die Fläche möglich, ohne daß die Erscheinungsweisen der Farben vereinheitlicht wurden. In Wahrheit ist das aber nicht möglich. Geschieht die Rückführung auf die Fläche im wirklichen Sehakt, so verwandeln sich jedesmal

[1]) Siehe D. Katz, »Die Erscheinungsweisen der Farben«. J. A. Barth, Leipzig 1911.

sämtliche Erscheinungsweisen in Flächenfarben. Früher hat man das nicht beobachtet, weil man die Reduktion nicht im wirklichen Sehen, sondern mit Hilfe der perspektivischen Projektion, einer Art von angewandter Geometrie, durchführte. Auch die Unterdrückung der Gedächtnisfarbe dürfte als vereinzelte Reduktion nicht vollziehbar sein. Die Rückführung auf die Flächenfarbe ist eben keine letzte Steigerung der früheren Reduktionen, die ihnen noch irgend etwas hinzufügt, sie ist vielmehr die einzige, wirklich ausführbare Reduktion, und die anderen sind unvollkommene Ansätze zu ihr.

Die Methode des flüchtigen Sehens, die dazu bestimmt ist, die gegenständliche Auffassung zu verhindern, hat eigentümliche Nebenwirkungen [1]). Auf ihr beruht die »Skizzenhaftigkeit« der impressionistischen Bilder, die engherzige Kritiker gerne als tadelnswerte Faulheit der Maler hinstellten. Wichtiger aber ist etwas anderes. Sehr genaue Versuche haben ergeben, daß bei flüchtigem Blick der leere Raum zwischen den Gegenständen sich mit einer eigentümlichen Farbigkeit erfüllt, die unter dem ruhigen, fixierenden Blick wieder verschwindet. Man erinnert sich, welchen Wert die Impressionisten darauf legten, den gegenstandsleeren Raum, die Luft um die Gegenstände herum, zu malen. Nur für den impressionistisch, also »flüchtig« Sehenden füllt sich die Luft mit Farbe und wird dadurch malbar; deshalb hat man früher die Luft nicht darstellen können. Nebenbei gesagt, dies ist bemerkenswert: Der flüchtige Blick sieht mehr, als der genaue Blick. Hier zeigt sich eine Gelegenheit, unsere allgemeinen Untersuchungsgrundsätze zu verbessern.

Man könnte übrigens darüber streiten, ob das Farbigwerden der Luft eine bloße Nebenwirkung der impressionistischen Reduktion ist. Es wäre ja denkbar, und es ist tatsächlich so geschehen, daß die Impressionisten zuerst entdeckt hätten, daß die Luft bei einer bestimmten Art des Sehens malbar wird, und nun diese Art des Sehens pflegten, weil sie das Reich des Malbaren erweitert. Aber hier wird ja nicht nach der geschichtlichen Reihenfolge gefragt. Das sachliche Prius ist entschieden die Reduktion, als eine Art des Sehens, welche die Welterscheinung so gründlich verändert, daß das Einströmen der Farbe in den gegenstandsleeren Raum darüber zur Nebenwirkung herabsinkt.

Durch die Reduktion gelangt der Impressionist zu der Welterscheinung, die er malen will. Denkt man daran, daß die Arbeit des Malers, grob gesprochen, darin besteht, eine Fläche mit Farbflecken zu bedecken, so sieht man den Erfolg der Reduktion: sie gleicht die natürliche Welterscheinung der bildhaften Erscheinung an, sie macht die Welt malfähig. Die so vorbereitete Welt soll jetzt wiedergegeben werden. Hier setzt also die Leistung der Maltechnik ein. Zuerst wird man gar keine Möglichkeit mehr zu einer eigentümlichen Leistung der Maltechnik sehen, denn die Schwierigkeiten der Hand sind ja keine Schwierigkeiten der Methode. Was die Reduktion als verbleibenden Rest herausgearbeitet hat, der sichtbare Kern der Erscheinung, das scheint so beschaffen, daß seine malerische Wiedergabe keine Probleme mehr stellt, das wirklich Sichtbare ist auch das wirklich Malbare. Die flächenfarbige Welt besteht aus flächenhaft ausgebreiteten Farbflecken; man sollte meinen, daß sich diese Welt mit den Farbstoffen auf der Leinwand unmittelbar nachahmen ließe. Aber auch in dieser Aufgabe steckt ein Problem der Methode, und dies rührt daher, daß ein flächenfarbiger Farbfleck dem gleichtonigen Pigmentfleck nicht absolut gleichsieht. Die Pigmentfarbigkeit bleibt stets unüberwindbar verschieden von der Flächenfarbigkeit, sie gleicht viel eher der Erscheinungsweise von Oberflächenfarben.

---

[1]) Vgl. hierzu Jaensch, »Über die Wahrnehmung des Raumes«. J. A. Barth, Leipzig 1909.



In diesen Verhältnissen liegt es begründet, daß die vorimpressionistische Malerei immer auf Nachahmung der Gegenstandsoberflächen ausging. Nun wirkt aber eine Farbe als Oberflächenfarbe nur bei gegenständlicher Auffassung der Erscheinung, und diese hängt an der Dreidimensionalität. Die dem Flächenbild fehlende Dreidimensionalität versuchte man daher durch die Kunstmittel der Tiefendarstellung vorzutäuschen. Jede realistische Malerei hatte räumlich-gegenständliche Täuschungsabsichten, das offenbart sich in der alten Fabel von den Vögeln, die nach den gemalten Trauben picken. Diese Täuschungsabsicht fehlt dem Impressionismus. Der Impressionist gibt einfach wieder, was er sieht. Für ihn verschwänden daher alle Darstellungsprobleme, wenn es gelänge, Farbstoffe herzustellen, die wie Flächenfarben wirken. Nur weil man solche Pigmente bisher, und wohl für immer, nicht herstellen kann, muß auch der Impressionist darauf verzichten, seine Welt ganz entsprechend wiederzugeben, auch er muß sie mit unangemessenen Mitteln nachahmen. Während aber der Realist einerseits die Oberflächenfarben mit Pigmenten unangemessen wiedergibt, anderseits die Dreidimensionalität durch perspektivische Verkürzung und Schattenführung vortäuscht, bildet der Impressionist Flächenfarben mit Pigmenten nach. Das impressionistische Bild enthält Imitationen, aber, mit einer gleich zu erklärenden Einschränkung sei das gesagt, keinen Täuschungsmechanismus.

Das Malproblem des Impressionismus hat zwei grundsätzliche Lösungen gefunden. Den unmittelbaren Weg schlug der Neo-Impressionismus ein, der die flächenfarbigen Farbflecken einfach durch Pigmentflecken nachahmte. Seine Bilder sehen sehr farbkräftig und leuchtend aus, sind aber immer erfüllt von einem schimmernden farbigen Dunst, bedingt durch die Massigkeit, die Undurchdringlichkeit, wie sie den Pigmenten im Vergleich mit den Flächenfarben eigentümlich ist. Daher ist das Anwendungsgebiet dieser Technik sehr eng begrenzt. Die Mehrzahl der Impressionisten versuchte die Schwierigkeiten zu umgehen. Sie malen keine bloßen Farbflecken, sondern zweidimensional verkürzte Gegenstände. Durch Auflockerung der Kontur und Stehenlassen des Pinselstriches erreichen sie es aber, daß die aufgetragene Farbe nicht als Oberflächenfarbe wirkt, sondern als selbständige, abgelöste Farbe. Sie deuten also den Gegenstand an, um die Farbe als vom Gegenstand abgelöste Farbe wirken zu lassen; sie erregen die gegenständliche Auffassung und heben sie gleich wieder auf; sie lassen den Sehvorgang über seinen ersten Abschnitt hinaus fortschreiten und treiben ihn gleich wieder zurück. Der Neo-Impressionismus hingegen kümmert sich gar nicht um die Gegenständlichkeit der ihm gegenüberstehenden Welt, sondern liefert einfach den Rohstoff für die gegenständliche Formung.

Das impressionistische Verfahren besteht also darin, aus der Welt des naiven Sehens eine Schicht herauszukristallisieren, von der eine bildlich angemessene Wiedergabe möglich ist. Man muß sich darüber klar werden, daß es zwei von Grund auf verschiedene Arten des Malens gibt: Das wiedergebende Malen und das darstellende Malen. Der darstellende Maler geht auf die Erzeugung einer Illusion aus, sein Bild ist ein zweidimensionales, farbiges Reizsystem, das mit Hilfe eines eigentümlichen Täuschungsmechanismus den Eindruck einer gegenständlich-dreidimensionalen Welt erregt. Der Impressionist hingegen ist ein abmalender Maler, er gibt einfach wieder, was er sieht. Wirklich treffende Wiedergabe ist auch ihm freilich nicht möglich, auch er muß sich wegen der Unterschiede zwischen Pigmenten und Flächenfarben mit einer bildlichen Angemessenheit begnügen. Daher kennt der Impressionist noch Probleme der Wiedergabe, nicht nur Schwierigkeiten der ausführenden Hand; aber das Täuschungsfeld ist gegen früher unvergleichlich eingeengt. Der Impressionist muß sehen lernen, so wie man früher malen lernen

mußte, »ich male die Welt, wie ich sie sehe«. Kann man erst richtig sehen, so bedarf es fast nur noch der Geschmeidigkeit des Handgelenks. Sehen und das Handgelenk ausbilden auf der einen Seite — malen lernen auf der anderen: Man spürt die Gegensätzlichkeit, die Verschiebung des Schwerpunkts. Der darstellende Maler malt, sozusagen, *ad hominem*; er steht vor seinem Bild und fragt: wie wird das wirken? Während der Impressionist, streng sachlich gerichtet, vor seinem Bild fragt: ist das richtig? Die Trennung von sachlicher Malerei und Illusionsmalerei ist übrigens in dieser Schärfe nur gedanklich möglich, und es liegt auch keineswegs so, daß erst der Impressionismus den abmalenden Maler schuf. Was der Impressionismus geleistet hat, ist die gründliche Rückführung der gegenständlich geformten Welt auf ihren sichtbaren und darum wirklich abmalbaren Kern. Weil seine Welt wirklich abmalbar ist, deshalb braucht er nicht mehr über Perspektive, körperhaftes Zeichnen, Möglichkeiten der Materialdarstellung nachzudenken. Für ihn gilt es nicht mehr, Kunstmittel zu finden und anzuwenden, für ihn gilt es allein, hinzusehen und abzubilden.

Die getreue Wiedergabe der durch die Reduktion gewonnenen Welt ruft im Beschauer den Eindruck einer gegenständlich geformten Welt hervor. Diese Tatsache ist zwar für den Psychologen außerordentlich wichtig, da sie es erlaubt, die objektiven Bestandteile der Erscheinung von ihren subjektiven zu trennen, die Scheidung des sichtbaren Stoffs von seiner Formung durchzuführen — für die künstlerische Methode besagt sie aber gar nichts. Dem Impressionisten ist es eine Art Nebenerfolg, daß seine Welt im Beschauer den Eindruck der gegenständlichen Welt hervorruft. Nun kann man mit gutem Grund daran zweifeln, daß unter den geistigen Verhältnissen des Jahres 1860 der Impressionismus aufgekommen wäre, wenn die impressionistische Malweise nicht, wie zufällig, das Werkzeug gewesen wäre, die Welt am besten, wahrhaftigsten, genauesten darzustellen. Man denke sich einmal, das Reduktionsbild wäre so beschaffen, daß es gegenständlicher Formung widerstrebte. Es würde sich auch jetzt nicht als unbedingt wirklichkeitsfremd geben, sondern es erschiene als seltsamer, schimmernder, farbiger Abglanz der Wirklichkeit. Die seelische Verfassung der letzten Generation war aber nicht der Art, daß sie sich malender Weise mit einem bloßen Abglanz begnügt hätte. Hingegen könnte man sich vorstellen, daß man heute diesen Reflex der Welt, mit vollem Bewußtsein seiner Wirklichkeitsferne, malenswert fände. Die Umkehrung der Darstellungsziele wäre entscheidend für die künstlerischen Intentionen — für die Methode wäre sie gleichgültig. Das Verfahren dieser Phänomenalisten unterschiede sich durch nichts von dem Verfahren der Impressionisten.

Die Impressionisten waren Fanatiker des Sehens, und man wird ihnen zugestehen, daß ihre Technik des Sehens einen Höhepunkt und ein äußerstes Ergebnis bedeutet; sie haben tatsächlich den sichtbaren Kern in der Erscheinung freigelegt. Ihr letztes Beweismittel lautete stets: »Da die Malerei die Kunst des Sichtbaren ist, darf sie auch nur malen, was wirklich sichtbar ist, das wirklich Sichtbare ist aber stets malenswert.« Dieses Argument ist nun nicht so selbstverständlich, wie es sich gibt. Dahinter steckt ein starker Dogmatismus, eine ganz bestimmte Auffassung des Kunsthaften, die durchaus der Begründung bedürfte.

Besprechungen.

Hugo Münsterberg, Grundzüge der Psychologie. 2. Aufl. Leipzig, Verlag von J. A. Barth, 1918. gr. 8°. XXVIII u. 564 S.

Es ist in dieser Zeitschrift bereits der Verdienste Münsterbergs um die Ästhetik gedacht worden. Wenn ich auf das inzwischen erschienene Buch unsere Leser besonders aufmerksam mache, so geschieht es, weil sie darin eine (von mir verfaßte) Lebensschilderung und Kennzeichnung nebst einer Zusammenstellung der Hauptschriften finden und weil der Hinweis auf das Vorhandensein der Biographie sowie des Schriftenverzeichnisses erwünscht sein mag. Vor allem aber sei das Buch hier wegen des Abschnittes über Psychologie und Ästhetik genannt. Es ist, obwohl vor zwanzig Jahren geschrieben, frisch und eigenartig. Die Grundfrage der Ästhetik lautet nach Münsterberg: wie sollen wir die Welt auffassen, damit das Einzelne für sich allein steht und nicht über sich hinausführt? Dies nämlich ist der Kern des ästhetischen Seins. »Die Natur ist schön, wenn sie aufhört, im Sinne der Wissenschaft überhaupt Natur zu sein, wenn alle Zusammenhänge grundsätzlich fortfallen.« Ähnlich in der Kunst: bei einer Bildsäule dürfen wir nicht an die Farben des wirklichen Menschen, bei einem Liebesgedicht nicht an den Namen der Geliebten denken usw. Aus dem so angedeuteten Sachverhalt ergeben sich zunächst Aufgaben des Inhalts: wie ist unser Wille, das Einzelne in der Welt aufzufassen, von fremden Subjektakten abhängig? und alsdann die normativ-ästhetischen Probleme: wie sollen wir das Gegebene aus dem Zusammenhang herauslösen und umarbeiten, damit wir es schlechthin als Einzelnes auffassen können? Mit beiden Problemgruppen wird nirgends die Welt des Willens und der Werte verlassen; »sie können daher auch keine einzige Frage einschließen, die sich durch eine physische oder psychologische Kausaluntersuchung beantworten ließe«.

Daneben aber stehen viele für den Ästhetiker wichtige sozialpsychologische (der vorher genannten ersten Fragegruppe beigeordnete) Untersuchungen und ferner individualpsychologische Forschungen, die der normativen Ästhetik entsprechen. Dort handelt es sich um die ethnologischen Anfänge der Kunst, um Wandlungen des Geschmacks und Ausprägung von Stilen, um rassenbiologische, ökonomische, soziale und technische Verhältnisse aller Art; hier eröffnet sich das weite Gebiet der psychologischen Experimentalforschung. Münsterberg selbst hat sie gefördert, indem er verwickelte Formprobleme dem künstlichen Versuch zugänglich machte, worüber Ziehens Nachruf auf Münsterberg (in unserer Zeitschrift) nachgelesen werden mag. Das vorliegende Buch enthält keine Einzelheiten neben der soeben kurz wiedergegebenen Gliederung. Aber die Gliederung selber und der sie beherrschende Gesichtspunkt verdienen bereits unsere volle Aufmerksamkeit.

Berlin. Max Dessoir.

Harald Höffding, Humor als Lebensgefühl (Der große Humor). Aus dem Dänischen übersetzt von Heinrich Goebel. Leipzig, Teubner 1918. V u. 205 S.



»Das Seelenleben besteht in und unter einer beständigen Arbeit, ein Chaos zusammenzufassen und zu ordnen« (S. 35). Nicht jedes seelische Chaos wird zur Harmonie; zwei Möglichkeiten gibt es im besonderen, wie Einzelgefühle zu einer Harmonie kommen können: Verschmelzung und Organisation (S. 15), und durch solche Organisation entsteht das, was Höffding den großen Humor nennt. Als Text, den das Buch zu entwickeln suche, zitiert (S. 141) Höffding eine Stelle einer früheren Abhandlung (Der menschliche Gedanke): »Es gibt einen Standpunkt, auf dem durch die Lebensmischung von Tragödie und Komödie, von Sieg und Niederlage, eine Grundstimmung gewonnen ist, die zugleich den Charakter des Ernstes hat — durch das Große, das erlebt ist, und den Schmerz, den es oft gekostet hat — und der Ironie jedem Versuch gegenüber, in Bildern ausdrücken zu wollen, was in seiner Fülle und durch seine Gegensätze jede Form sprengt, die man festzulegen versucht. Die Lebensanschauung oder das Lebensgefühl, das so entsteht, hält an der Überzeugung von einer großen Einheit im Dasein fest, sowohl in bezug auf die Werte als auf alle anderen Gegenstände und Elemente, und es kann sich daher ebensowohl den Schickungen des Lebens scherzend gegenüberstellen, weil sie gegenüber jener Überzeugung machtlos sind, wie auch den Versuchen, das Unsagbare zu sagen. Der Scherz bekommt jedoch den Charakter der Wehmut, weil beständig ein Widerspruch darin gefühlt wird, daß das Große so oft mit dem Kleinen verknüpft ist, und darin, daß es nicht glückt, ein abschließendes Wort über den Kern des Lebens und die Bedingungen des Lebens zu finden. Hinter der Ironie und der Wehmut wird eine große Resignation liegen, bald mehr praktisch, bald mehr kontemplativ — bald bitter, bald mutig.« Das ist ein weiter Rahmen, und so können wir nicht widersprechen, wenn in ihn als die ausgesprochensten Vertreter des großen Humors Sokrates und Shakespeare gestellt werden (S. 170). Bald nach der eben angeführten Stelle heißt es weiter (S. 142): »Daß der große Humor so, wie er hier beschrieben ist, an sich der höchste Lebensstandpunkt wäre, kann ... nicht behauptet werden. Das große praktische Streben einerseits, das tragische Leiden andererseits können beide höhere Lebensstandpunkte sein als der große Humor.« Dies ist sicher richtig, denn es ist eben der große Humor durch eine milde Resignation wesentlich gekennzeichnet, und Leidenschaft ist höher, d. h. menschlich produktiver, als Verzicht. Im Einzelnen enthält das Buch eine Fülle feiner und geistvoller Bemerkungen, vorgetragen in einer liebenswürdigen, viel mehr werbenden als lehrhaften Sprache, die der Übersetzer offenbar gut verdeutscht hat.

S. 148 steht etwas sehr Nachdenkliches: »Ich glaube, daß das Entstehen jedes Gesamtgefühls eine Gefahr mit sich bringen kann, indem seine Elemente sich so verbinden, daß sie nicht mehr einzeln für sich ausgelöst werden. Die Klangfarbe der Verschmelzung oder das Gesetz der Organisation entscheidet jetzt, in welcher Weise man auf ein neues Erleben reagiert.« In der Tat ist dies für schwache Charaktere die Gefahr von zuviel Psychologie, daß sie anfangen, nach dem psychologischen Schema zu handeln: ich bin, folglich muß ich — statt nach dem ethischen es ist, folglich soll ich.

Berlin-Pankow. Christoph Schwantke.

Leonhard Nelson, Vorlesungen über die Grundlagen der Ethik. Erster Band: Kritik der praktischen Vernunft. Leipzig, Veit u. Co., 1917. XXXIV u. 710 S.

Wir wollen versuchen, Methode und Ergebnisse des Buches durch Danebenstellen gegenteiliger Methodik scharf zu kennzeichnen: Alles Philosophieren besteht zuerst darin, nach der Voraussetzung für jedes von uns geformte Urteil usw. zu



fragen, an die Antwort dieselbe Frage zu stellen und das Verfahren solange zu wiederholen, bis solches lineare Aufsteigen seine Grenze findet. Nach der Ansicht von Herrn Nelson endet das Verfahren notwendig bei letzten Erkemtnissen, die an sich gewiß sind und deren Entdeckung und Analyse eine wesentlich psychologische Betrachtung erfordert. Nach unserer Ansicht endet es bei letzten Ergebnissen, die deshalb gelten, weil sie in einem Systemzusammenhange stehen mit allen letzten Voraussetzungen geistigen Tätigseins und das ganze System gilt; die Entdeckung dieses Systemzusammenhanges und damit der Gültigkeitsbeweis einer als Grundsatz behaupteten Erkenntnis fordert dann ein logisches Verfahren. Für Herrn Nelson sind (S. 25) die geometrischen Grundsätze unmittelbar einleuchtende Wahrheiten, die als solche keines Beweises bedürfen. »Es genügt, die Begriffe zu konstruieren, um zu erkennen, daß ihren Gegenständen die ihnen in den Axiomen zugeschriebenen Eigenschaften zukommen.« Nach unserer Ansicht gelten sie, weil sie sich als notwendige Verfahrensweisen beweisen lassen, um die Forderung einer objektiven Erfahrung zu erfüllen. Die Anschaulichkeit erklärt sich dann als Eingeschliffensein dieser Operationen durch die Anwendung; weil wir so oft Stellensetzungen vorgenommen haben, haben wir die Anschauung des Punktes, weil wir so oft Richtungen festlegten, die Anschauung der Geraden; aber das durch zwei Setzungen eindeutig festgelegte Richtungsbestimmen ist ein durch den Systemzusammenhang aller Voraussetzungen der Erfahrung logisch gefordertes Verfahren. Die Voraussetzungen der Erfahrung stehen in Systemzusammenhang mit den Möglichkeiten des Zwecksetzens und Handelns, denn der Sinn der Erfahrung ist, Anlaß zum Handeln zu sein, Möglichkeiten des Handelns sind notwendige Voraussetzungen der Erfahrungsgewinnung usw. So schließt sich von jeder Erkenntnis aus der ganze Ring. Man kann bildlich sagen: die Linien des Zurückfragens nach Voraussetzungen führen nach Herrn Nelson zu Punkten, die je absolut festliegen, nach der unseren zu solchen eines in sich stabilen Ringes.

Man kann logisch verschiedene solche Ringsysteme bauen — das des Idealismus, des Realismus, der transzendenten Dogmatik; die Wahl des einen läßt sich nicht durch eine dem Ringe angehörende Erkenntnis entscheiden, auch nicht durch eine Erkenntnis außerhalb, weil diese ja einem übergeordneten Ringe angehören müßte; sondern die Entscheidung für das System des Idealismus erfolgt durch den Nachweis, daß wir uns bereits dafür entschieden haben durch unser Handeln nach den Gesichtspunkten: es soll objektive Wissenschaft — es soll objektives Recht geben.

Für die Ethik liegt der Unterschied des Nelsonschen Ansatzes absoluter Einzelpunkte und des unseren eines in sich stabilen Ringes darin, daß aus dem ersten ein Einschränkungsprinzip unseres Willens herfließt, die Forderung der Rücksicht auf die Interessen anderer, aus dem zweiten dagegen folgt aus der Forderung der Ringgeschlossenheit ein Schöpfungsprinzip der Zielsetzungen, das Prinzip des Produktivseins für die ins Unendliche laufende Reihe des Menschheitsschaffens, ein Prinzip, das höher ist, als alle Individualinteressen.

S. 45: »Die Aufgabe der Zurückführung der ethischen Erkenntnis auf logisch höhere Prinzipien erscheint als unabweislich, solange man überhaupt für jede Erkenntnis eine Begründung fordert.« S. 48: »Nennen wir eine Erkenntnis, die an und für sich gewiß ist, unmittelbar, jede andere dagegen mittelbar, so können wir sagen, daß nur die mittelbaren Erkenntnisse einer Begründung bedürfen.« S. 50: »Es zeigt sich ..., daß ein Beweis nur für solche Urteile möglich und notwendig ist, deren Gründe ihrerseits wieder Urteile sind, und daß daher die obersten, zur Möglichkeit jedes Beweises schon vorausgesetzten Prämissen nicht durch Aufweisung einer ihnen zugrunde liegenden unmittelbaren Erkenntnis begründet werden

können.« S. 52: »Nur wenn es eine unmittelbare ... rationale, ethische Erkenntnis gibt, auf die sich die ethischen Urteile zurückführen lassen, ist eine wissenschaftliche Begründung der Ethik möglich.« S. 55: »Die unmittelbare ethische Erkenntnis ist ... eine ursprünglich dunkle Erkenntnis.« (Die Aufzeigung dieser Erkenntnis heißt Deduktion.) S. 59: »Das Verfahren der Deduktion wird ... psychologischer Natur sein müssen.« S. 82: »Man nennt eine Handlung, sofern sie schlechthin geboten ist, Pflicht. Eine Handlung ist ... nur dann moralisch, wenn durch sie die Pflicht erfüllt wird.« S. 129: »Der Inhalt des Sittengesetzes kann ... nicht darin bestehen, daß uns die Realisierung irgendwelcher positiver Zwecke aufgegeben wäre, sondern nur in einer Regel der Beschränkung unserer positiven Zwecke.« S. 129: »Die Bedingung, auf die die Pflicht unsere Willkür einschränkt, ist ... die Rücksicht auf die Interessen anderer.« S. 188: »Das Sittengesetz ist formal: Man mag es anstellen, wie man will, man wird aus ihm nie durch bloße logische Schlüsse herausbringen, wie wir wirklich handeln sollen.« S. 221: »Das Sittengesetz wird also nur das eine sein können: Handle so, daß du die Gleichheit der Personen wahrst oder kurz: Handle gerecht.« S. 250: »Das allgemeine Interesse, das der Bewertung unserer einzelnen Interessen zugrunde liegt, ist ... das objektive Interesse am Wert unseres Lebens überhaupt.«

Also das Wollen und das positive Werten kommt uns aus unserem Leben überhaupt, und die Moral gibt das Prinzip, dieses unser Lebenswollen durch die Rücksicht auf andere einzuschränken. Herr Nelson bezeichnet das ganze Betätigungsfeld dieses Lebenswillen als ästhetisches Gebiet, mithin sind, da die Moral nur Unwertfeststellungen leistet, alle positiven Werte ästhetischer Art. S. 271: »In der hier exponierten Ansicht, wonach das ästhetisch wertvolle Handeln nicht Pflicht ist, liegt keineswegs eine Herabsetzung der ästhetischen Wertung; man kann vielmehr dem ästhetischen Wert des Handelns in der Ethik gar keinen höheren Platz einräumen, als es durch diese Ansicht geschieht. Denn weder Moralität noch Rechtlichkeit können nach der entwickelten Lehre einer Handlung einen positiven Wert geben, da sie vielmehr für sich die bloße Abwesenheit eines Unwerts bedeuten. Der einzige positive Wert, den Handlungen überhaupt haben können, ist hiernach der ästhetische.« Diese Erweiterung, die nicht nur das Erleben des Schönen in Natur und Kunst sondern auch das schöne Handeln dem Begriff unterstellt, gibt die Möglichkeit, von einem Ideal des Handelns zu sprechen; dies aber läßt sich wieder nicht als definierte Forderung formulieren, sondern es fließt aus einem Gefühl für die Schönheit des Lebens. S. 411: »Ein Ideal bezeichnet einen objektiven positiven Wert, den zu verwirklichen aber dennoch nicht durch einen kategorischen Imperativ geboten ist.... Nun hat uns die Exposition dieser Begriffe zu dem Ergebnis geführt, daß sich das Ideal durch die Anforderung der Schönheit des Lebens bestimmt und daß also der Begriff des Ideals seinen Ursprung in einem ästhetischen Wertungsprinzip haben muß.« Dazu ist erforderlich, das Leben der »Herrschaft des vernünftig bestimmten Willens« (S. 453) zu unterwerfen.

Wenn man diese Ethik auf eine kurze Formel bringen will, so kann man vielleicht sagen: Lebe dich nach dem gefühlsmäßig in dir liegenden Schönheitsideal, geleitet durch Vernunft, dich beschränkend durch die Rücksicht auf andere. Wir glauben, daß diese individualistische Ethik unbrauchbar ist, die Arbeitsgemeinschaft der Menschen nach überindividualistischen Zielen zu begründen und für sie immer bessere Zielsetzungen zu schaffen. Man kann noch folgenden Einwand machen: der Ichbegriff ergibt sich im hier besprochenen System als doppelt definiert, einmal als Schauplatzbegriff des »Lebens«, dessen Betätigungen einem Prüfungsverfahren

nach richtig oder falsch nicht unterliegen, und ferner als Subjektsbegriff, dessen Schöpfungen so geprüft werden müssen. Wir sehen darin einen Widerspruch. Man kann vielleicht ein Ringsystem aufbauen mit dem Begriff des sich triebhaft lebenden Lebens, und man kann sicher das des Idealismus aufbauen mit dem Begriff des frei schaffenden Ich, eine Mischform beider halten wir nicht für durchführbar.

Von weiteren Untersuchungen wird man zu hören erwarten dürfen, wie sich das Gebiet des Ästhetischen im alten Sinne innerhalb dessen im neuen Sinne abgrenzt und was über das so abgegrenzte aus den gemachten Voraussetzungen folgt, im vorliegenden Buch ist darüber Entscheidendes nicht gesagt.

Berlin-Pankow.

Christoph Schwantke.

Schriftenverzeichnis für 1918[1]).

Erste Hälfte.

I. Ästhetik.

1. Geschichte und Allgemeines.

Simmel, G., Die historische Formung. Logos. Bd. 7. Heft 2. S. 113—152.

Simmel, G., Vom Wesen des historischen Verstehens. Geschichtliche Abende im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht. Heft 5. 31 S. Berlin, Mittler. 95 Pfg.

Joël, K., Jakob Burckhardt als Geschichtsphilosoph. 159 S. 8°. Basel, Helbing u. Lichtenhahn. 4.50 M.

Simon, K., Profanbaukunst und Dichtung um 1200 in Deutschland. Zeitschrift für den deutschen Unterricht. 32. Jahrg. Heft 1. 2. S. 1—14.

Schlosser, J. v., Die Kunsttheorie der ersten Hälfte des Cinquecento. 76 S. Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien. Phil.-hist. Klasse. 184. Bd. 2. Abh. gr. 8°. Wien, Hödler. 2 M.

Christoffel, U., Der schriftliche Nachlaß des Anton Raphael Mengs. Ein Beitrag zur Erklärung des Kunstempfindens im späteren 18. Jahrhundert. 144 S. mit 8 Tafeln. gr. 8°. Basel, Schwabe. 4.50 M.

Linke, P. F., Grundfragen der Wahrnehmungslehre. Untersuchung über die Bedeutung der Gegenstandstheorie und Phänomenologie für die experimentelle Psychologie. XXXV, 383 S. gr. 8°. München, Reinhardt. geb. 15 M.

2. Prinzipien und Kategorien.

Laurila, K. S., Estetiikan Peruskysymyksiä, Ensi Nidos. (Grundfragen der Ästhetik, Erster Band.) Verlag Werner Söderström, G. m. b. H. gr. 8°. 543 S. 12.50 M.

Bolle, M., Sur la Durée, La Liberté et Autres »Intuitions«. Mercure de France. Tome CXXV, S. 385—410.

Simmel, G, Die Gesetzmäßigkeit im Kunstwerk. Logos. Bd. 7. Heft 3. S. 213—223.

Frischeisen-Köhler, M., Über das ästhetische Urteil bei Herbart. Vierteljahrsschrift für philosophische Pädagogik. 1. Jahrg. Heft 3. S. 197—203.

Lukács, G. v., Die Subjekt-Objektbeziehung in der Ästhetik. Logos. Bd. 7. Heft 1. S. 1—39.

Dvořák, M., Idealismus und Realismus in der gotischen Skulptur und Malerei Historische Zeitschrift. 3. Folge. Bd. 23.

Dyroff, A., Über Ideen in Bildern. Zeitschrift für christliche Kunst. Jahrg. 31. Heft 5. 6. S. 41—47.

Breuker, F., Lied und Bild. Eine vergleichende Studie über Hauffs und Haugs Morgenrot. Zeitschrift für den deutschen Unterricht. 32. Jahrg. Heft 3. S. 108 bis 115.

---

[1]) Es ist diesmal versucht worden, an Stelle der alphabetischen Anordnung innerhalb der Gruppen eine sachlich begründete Folge eintreten zu lassen.



Meyer, K. A., Leitmotive in der Dichtkunst. Eigenton und Assoziativ. Bayreuther Blätter. 1.—3. Stück. S. 27—50. 4.—8. Stück. S. 104—130.

Müller-Freienfels, R., Die nationale Eigenart der deutschen Verssprache. Grenzboten. Jahrg. 77. Heft 12. S. 326—332.

Schultze, K., Etwas vom Tragischen. Eine Skizze. Zeitschrift für den deutschen Unterricht. Jahrg. 32. Heft 1. 2. S. 14—33.

Zornhoff, H. E, Gedanken über G. Meyrink und die metaphysische Dichtung. 25 S. kl. 8°. Leipzig, Xenienverlag. 50 Pf.

Ostwald, W., Die Farbenlehre. In 5 Büchern. 1. Buch: Mathetische Farbenlehre. Mit 33 Figuren im Text. XI u. 129 S. 8°. Leipzig, Verlag Unesma. Pappband 6 50 M.

Ostwald, W., Die Harmonie der Farben. Mit 122 Figuren im Text. VI u. 48 S. 8°. Leipzig, Verlag Unesma. 2 M.

Ostwald, W., Goethe, Schopenhauer und die Farbenlehre. VI u. 145 S. gr. 8°. Leipzig, Verlag Unesma. Pappband 6.60 M.

3. Kunst und Natur.

Behne, A., Kunst, Natur und Technik. Innendekoration. XXIX. Jahrg. Aprilheft. S. 107—110.

4. Ästhetischer Eindruck.

Oldenberg, H., Die vedischen Worte für »schön« und »Schönheit« und das vedische Schönheitsgefühl. Nachrichten von der kgl. Gesellschaft der Wiss. zu Göttingen. Philol.-hist. Klasse. 1. Heft, S. 35—71.

Henning, R., Lektüre-Vorstellungsbilder und ihre Entstehung. Zeitschrift für Psychologie. Bd. 79. S. 228—256.

Hoeßlin, J. K., Das Gesetz der spontanen Nachahmung. Archiv für die gesamte Psychologie. Bd. 38.

Sterzinger, O., Die Bestandstücke des poetischen Bildes unter dem Gesichtspunkte seiner Schöpfung. Archiv für die gesamte Psychologie. Bd. 37. Heft 4. S. 363—401.

Zimmermann, E., Verschiedenheit künstlerischen Empfindens. Innendekoration. S. 137—143.

II. Allgemeine Kunstwissenschaft.

1. Das künstlerische Schaffen.

Cohn, W., Die Kunst aller Zeiten und Völker. Ostasiatische Zeitschrift. Jahrg. 6. Heft 1. 2. S. 100—110.

Klein-Diepold, R., Zur Psychologie des künstlerischen Schaffens. Rheinlande. Jahrg. 18. Heft 1. 2. S. 33—39.

Gissing, G., Über das dichterische Schaffen. Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Bd. 137.

Nütgens, H., Das geistige Schaffen des Malers. Zeitschrift für christliche Kunst. Jahrg. 31. Heft 2. S 11—19.

Kuhlmann, C., Über Ursprung und Entwicklung des Dubslav-Charakters in Th. Fontanes Roman »Der Stechlin«. Zeitschrift für den deutschen Unterricht. Heft 6. S. 219—231.

Conrad, O., Leid und Kunst bei Michelangelo. Monatsschrift der Comeniusgesellschaft. Heft 2. S. 23—32.

Leitzmann, A., Beethoven und Bettina. Mit Benützung ungedruckten Materials. Deutsche Revue. Jahrg. 43. Februarheft S. 109—119.



Schwarz, H., Erinnerungen an meinen Bruder Ignaz Brüll. Brahms und Goldmark. Deutsche Revue. Jahrg. 43. S. 146—157, 239—249.

Schäfer, W., Lebensabriß. Deutsche Rundschau. Jahrg. 44. Heft 4. S. 79—97.

Groeper, R., Emil Gött und seine Zeit. Die Tat. Jahrg. 10. Heft 1. S. 36—49.

Wiener, O., Mit Detlev von Liliencron durch Prag. 64 S. gr. 8°. Frankfurt a. M., Lüstenöder. 1.50 M.

Heimann, M., Alfred Kerr. Neue Rundschau. Jahrg. 29. Heft 1. S. 117—124.

2. Anfänge der Kunst.

Werner, H., Die melodische Erfindung im frühen Kindesalter. Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien. Phil.-hist. Klasse Bd. 182. Abh. 4.

3. Tonkunst und Bühnenkunst.

Mehlis, G., Der synthetische Charakter der Musik. Logos. Bd. 7. Heft 2. S. 158 bis 169.

Güldenstein, G., Modulationslehre. IV, 43 u. 39 S. 8°. Stüttgart, Grüninger. kartoniert 2.50 M.

Hohn, W., Der Kontrapunkt Palästrinas und seiner Zeitgenossen. Eine Kontrapunktlehre mit praktischen Aufgaben. 124 S. Anhang: Notenbeigabe. 81 S. kl. 8°. Aus der Sammlung: Kirchenmusik, herausgegeben von Weinmann. Bd. 17. Regensburg, Pustet. 1.20 M. u. 2 M.

Möllendorff, W., Musik mit Viertelstönen. Erfahrungen am bichromatischen Harmonium. 159 S. 8°. Leipzig, Leukart. 1.50 M.

Rossat, A., La Chanson Populaire dans la Suisse Romande. VIII, 219 S.

Rossat, A., Les Chansons Populaires Recueillies dans la Suisse Romande. Bd. 1. 160 S.

(Beide: Schriften der schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde — Publications populaires. Bd. 13 u. 14. Lex. 8°. Basel.)

Hackmann, H., Die Wiedergeburt der Tanz- und Gesangskunst aus dem Geiste der Natur. 86 S. 8°. Jena, Diederichs. 2.50 M.

Morsmann, H., Deutsche Musik. Allgemeine Musikzeitung. Jahrg. 45, Nr. 21, 22. S. 250—256. Nr. 23. S. 291—292.

Niemann, W., Revolution und Schreckensoper. Gedanken über Cherubinis »Wasserträger«. Allgemeine Musikzeitung. Jahrg. 45. Nr. 11. S. 115—116.

Bekker, P., Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler. 61 S. 8°. Berlin, Schuster und Löffler. 2 M.

Holtzmann, R., Gustav Mahlers erste Sinfonie. Deutscher Wille. Jahrg. 31, Heft 11. S. 113—117.

Droescher, G., Herders Verhältnis zur Musik. Allgemeine Musikzeitung. Jahrg. 45. Nr. 21, 22. S. 243—250.

Liebich, O., Richard Wagner und Grillparzer. Bayreuther Blätter. Jahrg. 41. 4.—8. Stück. S. 179—186.

Grießer, L., Richard Wagners Tristan und Isolde. Ein Interpretationsversuch. 292 S. gr. 8°. Wien, Harbauer. 6 M.

Saitschik, R., Wotan und Brünhilde. (Die Geburt der Seele.) 113 S. 8°. München, Beck kartoniert 4 M.

Sternfeld, R., Motivwurzeln der Meistersinger-Musik. Allgemeine Musikzeitung. Jahrg. 45. Nr. 25. S. 308—310.

Heindl, M., Die Esoterik in Wagners »Tannhäuser«. (Mitgeteilt durch die Rosenkreuzer-Gesellschaft in Deutschland. Übersetzt von Arminius.) 20 S. Prana-

Bibliothek. Vorträge über praktischen Okkultismus. 8°. Heft 6. Leipzig, Theosophisches Verlagshaus.

Grunsky, K., M. Reger als kirchlicher Tondichter. Christliches Kunstblatt. Jahrg. 60. Nr. 4. S. 100–105.

Poppen, H., Max Reger. 93 S. mit einem Bildnis. Breitkopf und Härtels Musikbücher. 70 Pf.

Behrend, W., Niels W. Gade. 87 S. mit einem Bildnis. Breitkopf und Härtels Musikbücherei. 8°. 1 M.

Hausdorff, O., Das Werk August Halms. Rheinlande. Jahrg. 18. Heft 3. 4. S. 69—72.

Stork, K., Der Fall Korngold. Thürmer. Jahrg. 20. Heft 7. S. 431—433.

Tiersot, J., Le Centenaire de Gounod. Revue de Paris. Jahrg. 25. Nr. 12. S. 763 bis 794.

Prod'homme, J. G., Une Famille d'Artistes Parisiens: Les Gounod. Revue de Paris. Jahrg. 25. Nr. 12. S 736—762.

Hartog, W. G., Guilbert de Pixerécourt, sa vie, son mélodrame, sa technique et son influence. Paris, Champion. vol. 1. 264 p.

Brahms, J., Briefwechsel. Bd. 13. Leipzig, Engelmann. Brahms im Briefwechsel mit Th. W. Engelmann. Mit einer Einleitung von Jul. Röntgen und 2 Bildnissen. 182 S.

Aus den Papieren eines deutschen Musikers. Allgemeine Musikzeitung. Jahrg. 45. Nr. 21. 22. S. 256—260. Fortsetzungen folgen.

Verzeichnis der im Jahre 1917 erschienenen Musikalien, auch musikalischer Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise. In alphabetischer Ordnung nebst systematisch geordneter Übersicht und einem Titel- und Textregister. Jahrg. 66. II, 198 S. Lex. 8°. Leipzig, Hofmeister. 24 M.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1917. Herausgegeben von R. Schwarz. Jahrg. 24. XII, 111 S. Lex. 8°. Leipzig, Peters.

Falkenfeld, H., Vom Sinn der Schauspielkunst. Eine Untersuchung an der Kunst Max Pallenbergs. Mit 4 Bildern von Charlotte Behrend. 151 S. 8°. Charlottenburg, Lehmann. 5.50 M.

Endemann, H., Rampenlicht und Schattenseiten. 9 Aufsatze über Schauspielkunst und Regieführung. III, VIII, 70 S. 8°. Charlottenburg, Vita. 1,50 M.

Bataille, H., Écrits sur le Théâtre. Paris. Édition G. Grès. 572 p.

Sée, E., Le Théâtre des Autres. Critiques dramatiques. (2e série.) Paris, Ollendorff. 331 p.

Herald, H., Bild und Bühnenbild. Das neue Deutschland. Heft 4. S. 129. 130.

Heine, C., Der Episodenstil. Die lit. Gesellschaft. 4. Jahrg. Heft 4. S. 115–124.

Frickenhaus, A., Die altgriechische Bühne. Mit einer Beilage von E. Schwartz. Mit 29 Abbildungen und 3 Tafeln. VIII, 131 S. Heft 31 der Schriften der wissenschaftlichen Gesellschaft in Straßburg.

Blanche, J. E., Les Spectacles de la Société Shakespeare. Mercure de France. Tome CXXV. S. 619—638.

Weichert, M., Jakob Gordin und das jüdische Theater. Der Jude. Jahrg. 3. Heft 1. S. 27—32. Heft 2. S. 88—96. Heft 3. S. 130—139. Heft 4. S. 180—191.

Epstein, M., Max Reinhardt. 318 S. 8°. Berlin, Winkelmann und Söhne. 8 M.

Marcus, C. D., Reinhardts Strindberg-Darstellung. Das neue Deutschland. Heft 2. S. 56—58.

Eysoldt, G., Reinhardt und die Schauspieler. Das neue Deutschland. Monats-

schrift für Theater und Literatur, herausgegeben vom Deutschen Theater, Berlin. Jahrg. 1. Heft 3. (Jahrg. 4 der Blätter des Deutschen Theaters.) S. 92.

Pander, O., Der Tanz als Ausdruckskunst. Das Landhaus. 3. Jahrg. Heft 6. S. 89 bis 95.

Stern, E., Die Ballette des Deutschen Theaters. 12 farbige Original-Lithographien. Text von Oskar Bie. (8 S.) 32 × 49 cm. Prospero-Drucke, Nr. 4. Berlin, E. Reiß. Halbpergamentband 160 M.

Beiträge zur Literatur- und Theatergeschichte. Ludwig Geiger zum 70. Geburtstag. Herausgegeben von der Gesellschaft für Theatergeschichte Berlin. XII, 486 S. gr. 8°. Berlin, Behr. gebunden 15 M.

4. Wortkunst.

Kohler, P., La Litérature Personelle. 26 S. 8°. Bern, Franke.

Schulenburg, W. v., Ein neues Porträt Petrarcas. Eine Studie über die Wechselwirkung zwischen Literatur und bildender Kunst zu Beginn der Renaissance. 61 S. mit 4 Tafeln. Lex. 8°. Bern, Franke. 10 M.

Trautmann, H., Das visuelle und akustische Moment im mittelhochdeutschen Volksepos. VIII, 123 S. 8°. Göttingen, Vandenhoek und Rupprecht. Diss.

Brecht, W., Klassisches Altertum und neueste Dichtung. Vortrag. 22 S. Wien, Fromme. 70 Pf.

Gerber, H., Mittelalterliches und Modernes in den Dichtungen Walthers von der Vogelweide. Zeitschrift für den deutschen Unterricht. Jahrg. 32. Heft 3. S. 96 bis 108. Heft 4. S. 146—161.

Pauls, E., Romantik und Neuromantik. Zeitschrift für den deutschen Unterricht. Heft 4. 5, S. 129—146.

Cassirer, E., Hölderlin und der deutsche Idealismus. Logos. Bd. 7. Heft 3. S. 262 bis 282.

Puls, A., Kritische und erläuternde Beiträge zu deutschen Dichtern. Zeitschrift für den deutschen Unterricht. Heft 4. 5. S. 161—168.

Meller, E., Der Revolutionismus in der russischen Dichtung. Nord und Süd. Jahrg. 42. Februar-Heft. S. 191—199.

Edschmid, K., Expressionismus in der Dichtung. Neue Rundschau. Jahrg. 29. Heft 3. S. 359—379.

Döblin, A., Von der Freiheit eines Dichtermenschen. Neue Rundschau. Jahrg. 29. Heft 6. S. 843—850.

Bartels, A., Lessing und die Juden. Eine Untersuchung. III, 380 S. gr. 8°. Dresden, Koch. 10 M.

Marcuse, A., Die Tat im Drama. Das neue Deutschland. Heft 6. S. 179—181.

Wilamowitz-Moellendorff, T. v., Die dramatische Technik des Sophokles. Aus dem Nachlaß. Herausgegeben von E. Kapp. Mit einem Beitrag von Ulrich v. Wilamowitz-Moellendorff. IX, 379 S. Mit einem Bildnis. Heft 22 der Philologischen Untersuchungen, herausgegeben von Kießling. gr. 8°. Berlin, Weidmann. 16 M.

Ernst, P., Die Trachinierinnen. Die Rheinlande. Heft 1. 2. S. 20—28.

Bethe, E., Medea-Probleme. Berichte über die Verhandl. der kgl. sächs. Ges. der Wissenschaften zu Leipzig. 70. Bd. Heft 1. 22 S. Teubner. 1 M.

Jahrbuch der Shakespeare-Gesellschaft. Im Auftrag des Vorstandes herausgegeben von Alois Brandl und Max Förster. Jahrg. 54. XXXIII, 201 S. gr. 8°. Berlin, Reimer. 12 M.

Robertson, J. M., Shakespeare and Chapmann. London. Fischer, 1917. 8°. 302 p.



Chambrun, L., Deux Pièces de Shakespeare. Revue de Paris. Jahrg. 25. Heft 7. S. 625—650.

Marcus, C. D., Strindbergs Dramatik. Mit Abbildungen (auf Tafeln) nach Svend Gade, E. Stern und Pasetti. 480 S. 8°. München, Müller. 8 M.

Braun, O., Strindbergs Geschichtsphilosophie. Logos. Bd. 7. Heft 2. S. 153 bis 157.

Schnaß, F., Drei Mörike-Balladen, ästhetisch erläutert unter dem methodischen Gesichtspunkt einer induktiven Gruppenanalyse. Schaffende Arbeit und Kunst in der Schule. Jahrg. 6. Heft 1. 2. S. 14—22; 45—59.

Heiß, H., Wege der französischen Lyrik seit 100 Jahren. Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Bd. 17. Heft 2. S. 98—125.

Arbelet, H., L'Histoire de la Peinture en Italie et les Plagiats de Stendhal. Paris Calman-Lévy. IV et 536 p.

Baudelaire, Ch., Les Fleurs du Mal. Avec une Étude sur la vie et les Oeuvres de Baudelaire, par C. Vergniol. Paris. LIX et 320 p.

Egger, M., Chateaubriand Inédit. Nouvelles Lettres. Paris, H. Leclerc. 52 p.

Brömse, H., Kampf im altdeutschen Lied. Nord und Süd. Jahrg. 42. Februar-Heft. S. 199—204.

Loerke, O., Neue Lyrik. Neue Rundschau. Jahrg. 29. Heft 2. S. 267—274.

Schumann, W., Zu Franz Werfels Lyrik. Deutscher Wille. Jahrg. 31. Heft 11. S. 107—112.

Behrens, O., Carl Wagenfeld, ein plattdeutscher Dichter. Norddeutsche Monatshefte. 4. Jahrg. Nr. 12. S. 457—461.

Delius, R. v., Hölderlins Gedichtfragmente. Die lit. Gesellschaft. 4. Jahrg. Heft 6. S. 188—194.

Merck, H., Ein Weg zu Jean Paul. Die lit Gesellschaft. 4. Jahrg. Heft 6 S. 199—204.

Everth, E., Der Ketzer von Soana. Die Gegenwart. 47. Jahrg. Heft 11/12. S. 86—89.

Jarintzov, N., Russian Poets and Poems. Vol. 1. Classics. Oxford, Blackwell, 1917. 8°. XXXIX and 318 p.

Persky, S., La vie et l'Oeuvre de Dostoievsky. Avec un portrait. Paris, Payot.

Aronstein, Ph., George Merediths Romankunst. Die neueren Sprachen. Bd. 26. Heft 1. 2. S. 14—32.

Wandrey, C., Theodor Fontanes »Effi Briest«. Deutsche Rundschau. Bd. 44. Heft 5. S. 209—227.

Schwartz, E., Zur Entstehung des Ilias. V, 40 S. Schriften der wissenschaftlichen Gesellschaft in Straßburg. Heft 34. Lex. 8°. 3 M.

Wächter, K., Kleists Michael Kohlhaas, ein Beitrag zu seiner Entstehungsgeschichte. VIII, 92 S. Forschungen zur neuen Literaturgeschichte, herausgegeben von Fr. Munker. Heft 52. Weimar, Dunker. 5 M.

Schubring, P., Dante. Die Hilfe. Nr. 26. S. 299—302.

Scherer, W., Von Goethe und seinen Trabanten. Für die deutsche Bibliothek herausgegeben von A. Eggers. 281 S. Deutsche Bibliothek. Bd. 114. kl. 8°. Berlin. 2 M.

Goethe und Lavater. Zeugnisse ihrer Freundschaft. 98 S. Schweizer Bibliothek. Zürich, Rascher. 2 M.

Ehrenberg, H., Goethes Testament am Faust ermessen. Logos. Bd. 7. Heft 2. S. 170—181.

Hartwig, Heine und die Engländer. Monatshefte der Comenius-Gesellschaft für Kultur- und Geistesleben. Neue Folge. Bd. 10. Heft 1. S. 1—16.

Keller, G., Jeremias Gotthelf. Aufsätze. Herausgegeben von E. Korrodi. 68 S.

Ermatinger, E., Gottfried Kellers Leben, Briefe und Tagebücher auf Grund der Biographie J. Baechtolds dargestellt und herausgegeben. Bd. 1. Gottfried Kellers Leben. Mit einem Bildnis. 3. Auflage. XII, 677 S. gr. 8°. Stuttgart, Cotta. 17 M.

Kempf, J. K., Heinrich Hansjakob. Sein Leben, Wirken und Dichten. Mit 9 Bildern. 44 S. 8°. Stuttgart. 4.80 M.

Hoffmann, K. E., Jakob Burckhardt als Dichter. Ein Vortrag. 56 S. kl. 8°. Basel, Helbing und Lichtenhahn. 2.25 M.

Frings, Th., Über die neuere flämische Literatur. Zwei Vorträge. 79 S. kl. 8°. Marburg, Elwerths. 1.50 M.

5. Raumkunst.

Scheibe, W., Bauliche Ideen und die Wege zu ihrer Gestaltung in neuerer Zeit. 11 S. mit Abbildungen. 8°. Leipzig, Leineweber. 75 Pf.

Zetzsche, C., Erweiterungs- oder Neubau. Beispiele aus dem ländlichen Kirchenbau. III. Die Kirche. Bd. 15. Heft 2. 3. S. 10—19.

Huysmans, J. K., Geheimnisse der Gotik. Drei Kirchen und drei Primitive. Übertragen von St. Strizek. Mit 24 Bilderbeilagen auf Tafeln. 202 S. Lex. 8°. München, Müller. 8 M.

Patzak, B., Die Jesuitenbauten in Breslau und ihre Architekten. Ein Beitrag zur Geschichte des Barokstils in Deutschland. Mit 40 Lichtdrucktafeln. XIX, 348 S. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heitz, Straßburg. Heft 204. 35 M.

Obser, K., Beiträge zur Baugeschichte des Klosters Frauenalb, insbesondere im Zeitalter des Barock. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 2 Plänen. 60 S. 8°. Karlsruhe, Braun. 3 M.

Brinkmann, A. E., Barockskulptur. Entwicklungsgeschichte der Skulptur in den romanischen und germanischen Ländern seit Michelangelo bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Heft 1—4. Handbuch der Kunstwissenschaft. Lex. 8°. Neubabelsberg, Akademischer Verlag. VIII, 96 S. mit Abbildungen und 4 Tafeln. Jede Lieferung 2.50 M.

Das Bürgerhaus in der Schweiz. La Maison Bourgeoise dans la Suisse. Herausgegeben vom Schweizer Ingenieur- und Architektenverein. Bd. 6. 32 × 24 cm. Zürich. Orell Füßli. Das Bürgerhaus im Kanton Schaffhausen. LVIII S. mit Abbildungen und 109 S. 20 M.

Burg, E., Cambrai. Mit 47 Tafeln und 1 Plan. X, 205 S. 3.50 M.

Rauch, Ch., Douai. Kultur- und kunstgeschichtliche Studien. Mit 63 Tafeln. X, 76 S. 3 M.

Pescatore, A., Der Meister der bemalten Kreuzigungreliefs. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Plastik im 15. Jahrhundert. Mit 7 Lichtdrucktafeln. VII, 135 S. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Straßburg, Heitz. Heft 208. 10 M.

Kutter, P., Der Einfluß des kirchlichen Bestattungswesens (Totenmesse) auf die ältere Grabmalkunst. Die christliche Kunst. Jahrg. 14. Heft 9. 10. S. 202—222.

6. Bildkunst.

Zimmermann, M. G., Winkelmann. Der Klassizismus und die märkische Kunst. Bayreuther Blätter. Stück 4—8. S. 149—175.

Deri, M., Idealismus und Expressionismus. Das neue Deutschland. Heft 4. S. 95 bis 98.

Deri, M., Expressionismus in der Malerei. Das neue Deutschland. Heft 6. S. 174 bis 177.

Heise, C. G., Norddeutsche Malerei. Studien zu ihrer Entwicklungsgeschichte im 15. Jahrhundert von Köln bis Hamburg. V, 192 S. mit 100 Tafeln. Lex. 8°. Leipzig, K. Wolff. 32 M.

Berken, E. v. d., und Mayer, A. L., Die Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts in Oberitalien. Heft 1. Handbuch der Kunstwissenschaft. Lex. 8°. Akad. Verl. Jede Lieferung 2.50 M.

Dürers Zeichnungen. Mit einer Einl. Herausgegeben von Willibald Franke. 112 S. Comenius-Bücher. Bd. 4. 4 M.

Albrecht Dürer. Gewählt und eingeleitet von H. W. Singer. Mit 80 Abbildungen, Briefen und Auszügen aus den Tagebüchern und Schriften des Künstlers. 106 S. München, H. Schmidt. 3 M.

Pauli, G., Die Dürerliteratur der letzten drei Jahre. Repertorium für Kunstwissenschaft. Bd. 41. Neue Folge. Bd. 6. Heft 1. 2. S. 1—34.

Waetzoldt, W., Deutsche Malerei seit 1870. Mit 53 Abbildungen. VII, 94 S. und 36 S. Abbildungen. Wissenschaft und Bildung. Bd. 144. Leipzig, Quelle & Meyer.

Gsell, P., Auguste Rodin Revue de Paris. Jahrg. 25. Nr. 2. S. 400—417.

Neues von Spitzweg. Gedichte und Briefe. Mit 42 Kupferdruckbildern (auf Tafeln) und Zeichnungen. (73 S.) 8°. München, Delphin-Verlag. 3.50 M.

Wichmann, Fr., Erinnerungen an F. Hodler. 76 S.

Trog, H., Ferdinand Hodler. Erinnerung an die Hodler-Ausstellung im Züricher Kunsthaus. Mit 16 Tafeln. 51 S. 8°. Zürich, Rascher. 3.80 M.

Loosli, C. A., Ferdinand Hodler. Beiträge zur Erkenntnis seiner Persönlichkeit und seines Schaffens. 1. Lieferung. (19 Tafeln mit VIII, 9 S. Text.) 56,6 × 42,5 cm. Zürich, Rascher. 35 M.

Graber, H., Jüngere Schweizer Künstler. Bd. 1. Mit 30 Tafeln. 41 S. Lex. 8°. Basel, Schwabe. 9 M.

Vogel, J., Otto Greiners graphische Arbeiten in Lithographie, Stich und Radierung. Wissenschaftliches Verzeichnis. Mit 40 Tafeln. 120 S. Lex. 8°. Dresden, Arnold. 55 M.

Pelka, O., Ludwig Richter. Aus dem Leben eines deutschen Malers. 52 S. 8°. Berlin, Furche-Verlag. 1.60 M.

Veröffentlichung der graphischen Gesellschaft. Berlin, Bruno Cassirer. Der Meister von 1515. Nachbildungen seiner Kupferstiche. 36 Tafeln, Herausgegeben von Paul Kristeller. 8 S. 39 × 28,5 cm. (Nur für Mitglieder.)

Drucke der Marée-Gesellschaft. Herausgegeben von J. Meier-Graefe. 2. u. 3. Druck. München, Piper.

Cézannes Aquarelle. 10 farbige Tafeln in Passepartout. 53 × 43 cm. Mit einer Vorrede von J. Meier-Graefe. 15 S. 350 M.

Shakespeare-Visionen. Eine Huldigung deutscher Künstler: Radierungen, Steindrucke, Holzschnitte. 32 Blatt in Passepartout. 54 × 45 cm. Vorrede von G. Hauptmann. 13 S. 250 M.

Honoré Daumier: Holzschnitte: 1833—1870. Herausgegeben von G. Fuchs. Mit 122 Illustrationen. 220 S. München, Langen. 25 M.

Zeichnungen aus dem Besitz der Nationalgalerie. Herausgegeben von Ludwig Justi. (Amtl. Veröffentl. der Königlichen National-Galerie zu Berlin.) 6. und 7. Lieferung. Je 10, zum Teil farbige Tafeln und 10 Blätter Erklärungen. 47 × 35,5 cm. Berlin, Bard.

Jahrbuch der Königlich preußischen Kunstsammlungen. Herausgegeben von W. Bode etc. Bd. 39. 4 Hefte. 35,5 × 24,5 cm. Berlin, Grote. 40 M.

Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer. Herausgegeben von M. Hecker. Schriften

der Goethe-Gesellschaft. Bd. 32. (Juli 1788—1797.) XII, 458 S. (Nur für Mitglieder.)

Eugène Delacroix: Briefe I. 1813—1846. Deutsch von W. Stein. 212 S. Mit einem Bildnis. gr. 8°. 9 M.

Alfred, E. F., Zehn Gedichte zu Gemälden Feuerbachs. 15 S. 8°. Berlin, Schoenfeld und Sohn. 65 Pf.

Jahrbuch des deutschen Werkbundes 1916/17. Kriegsgräber im Felde und daheim. 63 S. mit 164 S. Abbildung. gr. 8°. München, Bruckmann. 4 M.

Berken, E. Frhr. v., Siegel. Mit 152 Abbildungen. 189 S. 8 M.

Schottmüller, F., Bronze-Statuetten und Geräte. Mit 123 Abbildungen im Text. 166 S. 8 M. — Beide aus der: Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler. Bd. 11 und 12. Berlin, Schmidt & Co.

Rosenberg, M., Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage. Abteilung III. Granulation. IX, 158 S. mit 284 S. 35,5 × 26 cm. Frankfurt a. M., Keller. 112 M.

Pelka, O., Die Meister der Bernsteinkunst. Mit 6 Abbildungen auf 4 Tafeln. 60 S. Lex. 8°. Leipzig, Hiersemann. 4 M.

Escher, K., Die Miniaturen in den Basler Bibliotheken, Museen und Archiven, mit Unterstützung der Universitäts-Bibliothek, der öffentlichen Kunstsammlungen und der Jakob Burckhardt-Stiftung herausgegeben. XI, 278 S. Mit 47 Abbildungen und 82 Tafeln. 36 × 27 cm. Basel, Kober. 185 M.

Lill, G., Nymphenburger Porzellan. Kunst und Handwerk. 2. Vierteljahrheft. S. 27—33.

Pelka, O., Deutsche Hausmöbel bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. In 143 Abbildungen. 2. Auflage. 114 S. Voigtländers Quellenbücher. Bd. 8.

7. Geistige und soziale Funktion der Kunst.

Hart, J., Kunst und Kritik. Das Landhaus. 3. Jahrg. Heft 3. S. 44—47.

Fritz Schumacher: Die Reform der kunsttechnischen Erziehung. Leipzig, Quelle und Meyer, 1918.

Eggers, P., Grundlagen einer neuen deutschen Kunst. Betrachtungen eines Malers. Die Tat. Jahrg. 10. Heft 3. S. 192—202.

Scheffler, K., Der Beruf des Architekten. Vortrag. 16 S. 8°. Zürich, Rascher. 1.20 M. S.-A. aus der Schweizer Bauzeitung. Bd. 71.

Behrens, P., Die Aussichten der deutschen Qualitätsindustrie. Innendekoration. Januar-Februar-Heft. S. 19—24.

Schmidt, K., Vom künstlerischen Handwerk in Deutschland. Innendekoration. Aprilheft. S. 112—119.

Bode, W., Der Kunsthandel und die Kunstauktionen in Deutschland während des Krieges. Deutscher Wille. Jahrg. 31. Heft 8. S. 33—36.

»25 Jahre Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst«. Die christliche Kunst. Jahrg. 14. Heft 4. 5. S. 77—135.

Waldmann, E., Der Mäzen. Neue Rundschau. Jahrg. 29. Heft 6. S. 792—815.

Süßmilch, H., Die lateinische Vagantenpoesie des 12. und 13. Jahrhunderts als Kulturerscheinung. Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Bd. 25. Herausgegeben von W. Goetz. gr. 8°. Leipzig, Teubner. X, 104 S. 4.80 M.

Floerke, H., Die Moden der italienischen Renaissance. (Mitarbeiter R. Heyne.) 112 S. mit 132 Tafeln. München, Müller. 25 M.



Gerkrath, E., Das dramatische Meisterwerk des Protestantismus. (Hamlet.) 75 S. Berlin, Hutten-Verlag. 2 M.

Wüst, P., Conrad Ferdinand Meyer in französischem Lichte. 30 S. Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft Bonn. Jahrg. 11. Heft 1.

Toth, K., »Jean Christophe« und die deutsche Kultur. Deutsche Rundschau 44. Heft 4. S. 57—78.

Gaiffe, F., L'Ame de la Pologne d'après son Théâtre. Mercure de France. Tome CXXVI.

Zickel, R., Gustav Meyrink, ein Zeitphantom. Christliche Welt. Jahrg. 32. Nr. 1 S. 8—13.

Hirsch, G., Ästhetik und Pädagogik. Ein kritischer Beitrag zur Geschichte neuzeitlicher pädagogischer Strömungen. Die deutsche Schule. Jahrg. 22. Heft 6. 7. S. 209—216. S. 241 249.

François, K. v., Ästhetische Lebensgestaltung einst und jetzt. Bayreuther Blätter. Jahrg. 41. Stück 1—3. S. 60—69.

Diesendrunk, W., Erziehung zur Musik. Die Tat. Jahrg. 9. Heft 11. S. 942—950.

Göhler, G., Zum 70. Geburtstage H. Kretzschmars. Türmer. Jahrg. 20. Heft 10. S. 579—581.

Pfordten, O. v. d., Ausländerei in der Musik. Allgemeine Musikzeitung. Jahrgang 45. Nr. 1. S. 3—6.

Stork, K, Kunst und Herrenhaus. Türmer. Jahrg. 20. Heft 11. S. 625—630.

Schlösser, R., Vom rumänischen Reclam. Grenzboten. Jahrg. 77. Nr. 1. S. 16—26.

Nötzold, E., Wie ich die Kriegsschundliteratur bekämpfe. Schaffende Arbeit. Jahrg. 6. Heft 3. S 81—88.

Hrudil, P., Steirische Volkskunde und Volkskunst. Österreichische Rundschau. Bd. 54. Heft 3. S. 130—134.

8. Neue Zeitschriften.

Beiträge zur Philosophie des deutschen Idealismus. Im Auftrage der deutschen philosophischen Gesellschaft und unter Mitwirkung von Br. Bauch herausgegeben von A. Hoffmann und H. Engert. Bd. 1. 4 Hefte. 8°. Heft 1 44 S. Erfurt, Keyser. 6.50 M. Einzelheft 2.50 M.

Drucke der Wahlverwandten. Veröffentlichungen bedeutsamer Werke der Original-Graphik in Verbindung mit gleichwertigen Schöpfungen zeitgenössischer lebender Schriftsteller. Gegründet und geleitet von E. Gruner. Bd. 1—3. Leipzig, Meißner.

Vorlesungen an Universitäten deutscher Sprache.

Winter-Halbjahr 1918/1919.

I.

Berlin: Dessoir, Übungen zur Ästhetik; 2stündig.

Fleischer, Musikinstrumentenkunde; 2stündig.

Fleischer, Hauptstreitfragen der musikalischen Ästhetik; 1stündig.

Wulff, Die Kunst des Kindes; 2stündig.

Johannes Wolf, Lektüre mittelalterlicher Musiktheoretiker; 1½stündig.

Bonn: Bombe, Die Aufgaben der Baukunst, Bildhauerkunst und Malerei; 2stündig.

Clemen, Das Technische in Malerei und Plastik; 1stündig.

Dyroff, Dante und seine Weltanschauung; 1stündig.

Schiedermair, Grundzüge der Harmonielehre; 1stündig.

Breslau: Kühnemann, Goethes Faust als Ausdruck seiner Weltanschauung; 2stündig.

Schneider, Musikalische Satzlehre; 1stündig.

Erlangen: Schmidt, Theorie der Musik; 2stündig.

Frankfurt: Cornelius, Kunstwissenschaftliche Übungen (Einführung in das Studium des menschlichen Körpers) mit Dr. Fück; 2stündig.

Müller, Museumskunde; 2stündig.

Freiburg i. Br.: Paufler, Literarisch-ästhetische Übungen an Lafontaines Fabeln; 2stündig.

Gießen: Kinkel, Ästhetik; 1stündig.

Strecker, Die Weltanschauungen unserer großen Dichter von Schiller bis zur Gegenwart; 1stündig.

Rauch, Kunstwissenschaftliches Seminar: Lionardos trattato della pittura und Klingers »Malerei und Dichtung«.

Kalbfleisch, Aristoteles' Poetik; 2stündig.

Kalbfleisch, Seminar für klassische Philologie: Horaz' ars poetica.

Trautmann, Übungen in Elementartheorie und Harmonielehre für Anfänger; 1stündig.

Göttingen: Reitzenstein, Horaz' ars poetica; 2stündig.

Weißenfels, Ausgewählte Kapitel der Poetik; 1stündig.

Weißenfels, Seminar: Lessings Hamburgische Dramaturgie; 2stündig.

Greifswald: Zingel, Musiktheorie für Anfänger: Harmonielehre; 1stündig.

Halle: Ziehen, Grundlagen der Ästhetik; 1stündig.

Ziehen, Experimentell-psychologische Übungen zur Ästhetik; 2stündig.

Waetzoldt, Geschichte der deutschen Kunstgeschichtsschreibung; 1stündig.

Heidelberg: Wolfrum, Harmonielehre; 2stündig.

Jena: Nohl, Einführung in die Geschichte der Ästhetik; 1stündig.

Dinger, Fr. Schillers Welt- und Kunstanschauung; 1stündig.

Dinger, Dramaturgisches Privatseminar: Schillers Dramen und dramatische Fragmente; 2stündig.

Stein, Die musikalischen Formen in ihrer geschichtlichen Entwicklung; 2stündig.

Kiel: Deußen, Psychologie und System der Philosophie (3. Teil: Ästhetik); 4stündig.

Deußen, Über Goethes philosophische Gedichte; 1stündig.

Wolff, Poetik, Rhetorik, Stilistik und Metrik; 3stündig.

Königsberg: Fiebach, Elementartheorie der Musik; 2stündig.

Leipzig: Volkelt, Schiller als Philosoph; 1stündig.

Volkelt, Ästhetik der Komik und des Humors; 1stündig.

Schmarsow, Kunstwissenschaft und Kulturphilosophie in ihrem gegenseitigen Verhältnis; 1stündig.

Schmarsow, Ästhetik der Malerei; 4stündig.

Prüfer, Richard Wagner im Zusammenhang mit der Kunst und Weltanschauung des 18. und 19. Jahrhunderts; 2stündig.

Prüfer, Musikwissenschaftliche Übungen: Ausgewählte Kapitel aus Schopenhauers Hauptwerk »Die Welt als Wille und Vorstellung«, zur Hundertjahrfeier seiner Entstehung (1818); Wagners Schrift »Beethoven« und P. Deußen »Die Elemente der Metaphysik«.

Marburg: Hamann, Ästhetik; 2stündig.

Jenner, Harmonielehre für Anfänger und Fortgeschrittene; je 1stündig.

München: Crusius, Formenlehre der antiken Dichtung (Metrik und Poetik); 4stündig.

Wölfflin, Übungen: Methodik der Autorschaftsbestimmung; 2stündig.

Sandberger, Musiktheoretische Kurse (gemeinsam mit Hofkapellmeister Prill); 2stündig.

Kutscher, Allgemeine Theatergeschichte von der Renaissance bis zur Gegenwart; mit Lichtbildern; 2stündig.

Kutscher, Übungen in praktischer Theaterkritik nach dem Spielplan unserer Bühnen; 2stündig.

Strich, Übungen zum Problem der Form in der Dichtung (Fortsetzung); 1½stündig.

Münster: Braun, Die Anschauung von Welt und Leben in der modernen Kunst (von Ibsen bis zu den Expressionisten); 2stündig.

Schwering, Naturalismus, Symbolismus und Heimatkunst; 2stündig.

Schwering, Stilistik; 1stündig.

Vorlesungen über Zeitungswesen; darunter:

Plenge, Die Presse im Gesellschaftsleben der Gegenwart;

Schwering, Presse und Literatur;

Hoffmann, Presse und Wissenschaft;

Ehrenberg, Presse und bildende Kunst.

Rostock: Utitz, Das Schaffen des Künstlers; 2stündig.

Straßburg: Schultz, Wesen und Ziele deutscher Dichtung der Gegenwart; 1stündig.

Tübingen: Spitta, Kritische Vorträge über Goethes Faust; 2stündig.

von Lange, Die Ästhetik der Gegenwart; 2stündig.

Watzinger, Probleme der Form in der antiken Plastik; 1stündig.

Volbach, Das Kunstwerk Richard Wagners und der deutsche Gedanke; 1stündig.

Volbach, Harmonielehre; 1stündig.

Volbach, Die Kunst der Sprache mit praktischen Übungen; 1stündig.

Würzburg: Marbe, Experimentelle Übungen zur Einführung in die Psychologie, Pädagogik und Ästhetik (gemeinsam mit Professor Peters); 3stündig.

Marbe, Anleitung zu wissenschaftlichen (auch pädagogischen und ästhetischen Arbeiten); 48stündig.

Peters, Experimentelle Übungen zur Einführung in die Psychologie, Pädagogik und Ästhetik; mit Professor Marbe; 3stündig.

Knapp, Vom Impressionismus zum Kubismus; 2stündig.

II.

Czernowitz:

Graz: Mesk, Aristoteles Poëtik, 2stündig.

Innsbruck:

Prag: Rietsch, Die Tonsprache beim deutschen Lied; 1stündig.

Daninger, Musikästhetik; 1stündig.

Schneider, Einführung in die Grundbegriffe der Musiktheorie; 3stündig.

Wien: Strzygowski, Bildende Kunst und weltliche Macht, 2stündig.

Adler, Musikalische Stilperioden; 1stündig.

III.

Basel: Stroux, Rhetorik der Griechen und Römer; 4stündig.

Bern: Häberlin, Einführung in die Kulturpsychologie (Religion und Kunst); 1stündig.

Kurth, Musikalische Formenlehre; 1stündig.

Kurth, Übungen in musikalischer Stilkritik; 1stündig.

Zürich: Eleutheropulos, Kunst und Künstler; 2stündig.

Ehrenfeld, Deutsche Stilistik; 1stündig.

IV.

Erkenntnis und Poesie.

Von

Theodor A. Meyer.

Die Poesie ist eine geistige Kunst, ihr Darstellungsmittel, die Sprache, ein geistiges Mittel, und deshalb hat in ihr auch das Geistigste, was im Haupt des Menschen entspringt, Kenntnisse und Wahrheiten aller Art, eine breite Stätte. Man sagt zwar, die Poesie bewege sich wie alle Kunst im Konkreten und Anschaulichen, im Individuellen und Sinnlich-Gegebenen, die Erkenntnis aber sei abstrakt, unsinnlich, allgemein, sie könne deshalb in die Poesie nur eingehen, soweit sie sich aus dem Abstrakten und Übersinnlichen ins Sinnliche und Anschauliche umsetzen lasse; indes straft jedes Blatt einer größeren Dichtung oder jeder Sammlung von Gedichten diese Behauptung Lügen. Epos, Roman und Drama sind seit den ältesten Zeiten voll von allgemeinen Gedanken, von Erörterungen über alle Fragen des Lebens, von Beobachtungen über Menschen und Seelenleben, von Sentenzen über Gott und Welt. Der Lyriker spricht seine Weltanschauung, seine religiösen, sittlichen und künstlerischen Grundsätze in Hymnen und Liedern aus. Er läßt in Sprüchen und Gnomen das Licht seiner Erkenntnis aufleuchten. Aber mögen diese dichterischen Erkenntnisse mitunter wohl auch in sinnliche Bilder gekleidet sein, das macht noch lange nicht, daß dadurch die in ihnen enthaltene Wahrheit konkret und sinnlich wird, und zahlreiche Wahrheiten verschmähen den Reiz des sinnlichen Bildes, ohne darum des poetischen Wertes bar zu sein. Solange die Wahrheiten in der Form allgemeiner Gedanken ausgesprochen werden, lassen sie sich überhaupt nicht versinnlichen; das widerstreitet ihrem Wesen und Begriff.

Die viel angeführten Schillersentenzen, »Was ist die Mehrheit, Mehrheit ist der Unsinn, Verstand ist stets bei wenigen nur gewesen« und »Der brave Mann denkt an sich selbst zuletzt« sind im Mangel jeglicher sinnlicher Färbung der Worte nicht allzu verschieden von den wissenschaftlichen Erkenntnissen: »Zwei mal zwei ist vier« und »Die Römer sind das größte Eroberungsvolk der alten Geschichte«. Und doch sind die beiden letzten Sätze bare Prosa, die jede Möglich-

keit der poetischen Auffassung ausschließt, während die beiden ersten sogar Vollpoesie sind, falls man sie in dem Zusammenhang betrachtet, in dem sie von Schiller gebracht sind. Was begründet den Unterschied? Die beiden Prosasätze haben nichts als ihren Erkenntnisinhalt, sie sprechen eine wissenschaftliche Wahrheit aus und wollen nach dieser gewürdigt werden, die beiden Schillersentenzen tragen neben dem Erkenntnisinhalt noch einen Lebensinhalt in sich und an diesem hängt ihre ästhetische Bedeutung.

Den Satz über den Unsinn der Mehrheit schleudert Sapieha dem polnischen Reichstag in dem drängenden Augenblick entgegen, da dieser fast einstimmig den Krieg mit Rußland zugunsten des Demetrius beschließt. Diesem Beschluß will er entgegentreten und er tut es mit dem Gedanken vom Unsinn der Mehrheit. Dieser Gedanke erwächst ihm unmittelbar aus der Lage, in der er sich befindet. Er wird ihm durch die Gefahr der Situation eingegeben und steht im Dienst seines Wollens. Er verleiht ihm den Mut zu handeln, wie er handelt, und sich mit der überwiegenden Mehrheit des Reichstags in Widerspruch zu setzen. Sapieha fühlt sich auf Grund seiner Erkenntnis im Recht, der Mehrheit zu trotzen, er fühlt seinen Widerstand als vernünftig und möchte auch die andern vom Recht und der Vernunft seiner Stellungnahme überzeugen. So wird ihm der Gedanke zum Kampfmittel gegen die Mehrheit, mit der er ringt; daneben charakterisiert er ihn als einen Mann von starkem aristokratischem Selbstgefühl. Dasselbe Verhältnis nehmen wir beim Ausspruch Tells wahr; auch sein Wort entspringt aus der Situation, motiviert die Bitte Tells an Ruodi, den Baumgartner über den sturmgepeitschten See zu setzen und ist zugleich der Ausdruck seiner eigenen hochherzigen aufopferungsfähigen Hilfsbereitschaft.

Daneben hat der zweite Satz noch eines vor dem ersten voraus, was man nicht übersehen darf. Der Gedanke vom Unsinn der Mehrheit hat in sich selbst nichts Ästhetisches. Er wird lebendig erst als Ausspruch einer Persönlichkeit, deren Willen und Charakter er sichtbar macht. Dagegen trägt der Gedanke: der brave Mann denkt an sich selbst zuletzt, ein Ästhetisches schon in sich selbst. Er birgt es in der Tatsache, von der er berichtet. Er redet von der Kraft des Menschen, die Selbstsucht im Dienst des Nächsten zu überwinden und diese Kraft wird als erhaben, also als ästhetisch empfunden. Zu der Lebendigkeit, die er gewinnt, sofern er als Ausspruch einer Persönlichkeit betrachtet wird, kommt also die weitere hinzu, daß er eine Aussage enthält über eine Lebensbetätigung, die als erhaben in sich selbst ästhetisch ist. Indes wird das Fehlen des ästhetischen Eigenwerts im ersten Satz nicht als Mangel empfunden, beide Gedanken

sind von höchster Lebendigkeit; sie sind lebendig in ihrem Herauswachsen aus einer drängenden Situation, lebendig als Motive des Willens, als zweckmäßig gewählte Mittel des Handelns und lebendig als Offenbarungen des Ckarakters und des Gefühls der beiden Personen, und der eine von ihnen redet dazu noch von einer Erhabenheit, zu der sich der Wille des Braven erhebt. Sie sind Lebensprodukte und Lebensbekundungen, und diese Lebendigkeit ist es, was sie vor den beiden wissenschaftlichen Sätzen voraushaben; diesen fehlt alles Persönliche, sie verraten uns nichts von der Situation oder der Individualität dessen, der sie gebildet, sie reden nicht von lebendig sich betätigenden Kräften, sie sind darum reine Prosa; denn Poesie oder wenigstens einen Anhauch von Poesie gewahren wir immer nur da, wo ein eigenartiges Leben an Gedanken oder Erscheinungen sichtbar wird.

Ein Schimmer von Poesie glänzt auch schon da auf, wo wir einen Gedanken auch nur vor uns entstehen und aus seinen Voraussetzungen und Gründen erwachsen sehen, auch wenn er im übrigen ganz ohne Leben ist und nichts zu sein beansprucht als kalte, wissenschaftliche Erkenntnis. Der Reiz von Lessings wissenschaftlicher Prosa rührt neben anderem auch daher, daß er uns so oft nicht fertige Ergebnisse seines Denkens vorlegt, sondern uns einen Blick tun läßt in den Prozeß, in dem seine Denkerphantasie den Gedanken erzeugt. Indem wir es miterleben, wie der Gedanke in ihm aufsteigt, werden wir von der Kraft des beweglichen Geistes berührt, der sich in seinem Denken betätigt. Mitten in der an sich kalten, toten Wissenschaftlichkeit seiner Untersuchungen berührt uns ein Hauch seiner Persönlichkeit; das erwärmt selbst die kalten Schemen seiner wissenschaftlichen Gedanken mit einem leichten Anflug von Leben.

Bis zur vollen Lebendigkeit und mithin auch zur vollen Poesie gelangt man aber mit dem Werden und Entstehenlassen des Gedankens nicht; erst wenn er als Lebensoffenbarung empfunden wird, vor allem, wenn uns aus ihm ein Bild persönlichen Seins entgegenstrahlt, erhebt er sich in die Höhe der eigentlichen Poesie; denn ästhetisch ist, was nichts als Bild sein will, Bild einer Lebensbetätigung oder eines Lebenszustandes oder Bild einer Persönlichkeit, eines Charakters. Die Vielseitigkeit aller der möglichen Lebensinhalte, die der Gedanke in sich bergen kann, ist ungeheuer und nicht leicht zu erschöpfen. Was vermag nicht die Erkenntnis an Gefühlen zu erzeugen und an Seelenzuständen und Charaktereigenschaften auszudrücken! Sie erfüllt die Seele mit Freude und Schmerz, mit Begeisterung und Erhebung, mit Mut und Kraft, mit Trost und Ergebenheit, mit Stolz und Trotz, mit Wehmut und Rührung. Aus ihr vermag fromme Gottergebenheit und freier Weltsinn, geistige Vornehmheit und ideale Erhebung über die Welt,

der hohe Adel einer edlen, sittlichen Natur, warme Vaterlandsliebe und glühender Freiheitssinn zu sprechen. Sie verrät bald Selbstgefühl, Keckheit und Übermut, bald Bescheidenheit und Demut, sie legt Zeugnis ab von tiefem Welterfassen, überlegener Weisheit und Besonnenheit, von Reife oder jugendlicher Keckheit, von Strenge und Milde des Urteils; sie bekundet sichere, psychologische Beobachtung und feinen, ästhetischen Sinn; sie kennzeichnet ihren Schöpfer als einen Mann von erhabenem oder anmutigem, sinnigem oder schalkhaftem Denken als eine Persönlichkeit von sprühendem Humor, von scharfer oder launiger Satire. Jeder neue Gedanke charakterisiert den, der ihn gedacht hat, in anderer, immer neuer Weise, und offenbart andere, lebendige Seiten seines Fühlens, seiner Gesinnung, seines seelischen und geistigen Charakters.

Es ist der Irrtum einer verkehrten ästhetischen Theorie, zu meinen, das Gefühl sei in der Poesie der einzig wertvolle ästhetische Inhalt und Epigramme und Gnomen werden poetisch wertvoll durch einen Funken von Gefühl, der auch in diesen halb didaktischen Gattungen noch aufsprühe. Allerdings ist in der Gedankenpoesie das Gefühl vielfach mitbeteiligt und hebt, wo es den Gedanken stärker durchglüht, am sichersten in die poetische Sphäre empor. Gefühle für den Wert einer Wahrheit, einer religiösen, sittlichen oder politischen Erkenntnis spielen in ihr eine hervorragende Rolle. Aber weder verleiht das Gefühl ausschließlich die poetischen Rechte, noch sind die Gefühle gegenüber anderen Kräften des Seelenlebens immer im Übergewicht. Warum sollte sich auch die dichterische Persönlichkeit in ihrer poetischen Selbstdarstellung auf die Offenbarung ihres Fühlens allein einschränken? Auch die Eigentümlichkeiten unseres Intellekts, die doch nicht gefühliger Natur sind, wie Tiefe oder Sinnigkeit des Denkens, gereifte Welterfahrung, Klugheit und Sicherheit der Beobachtung, glückliche Kombinationsgabe, das Blitzen und Sprühen des Gedankens und die nichtgefühligen Seiten des Willens, wie Energie oder Sanftmütigkeit des Wollens, Vornehmheit oder Verschlagenheit der Gesinnung sind der poetischen Wirkung sicher.

Welches Gefühl vermöchte man in dem hübschen Spruch Goethes zu entdecken:

Tausend Fliegen hatt' ich am Abend erschlagen,
Doch weckte mich eine beim frühesten Tagen.

Ich kann nicht einmal den Ausdruck eines leisen Unbehagens in Goethes Worten finden, wohl aber freut es uns, einer Persönlichkeit zu begegnen, der eine sinnige Beobachtungsgabe, kluge Welterfahrung, glückliche Bildhaftigkeit und Leichtigkeit und Grazie in Denken und Sprache eigen ist. In Schillers berühmtem Epigramm:

Weil ein Vers dir gelingt in einer gebildeten Sprache,
Die für dich dichtet und denkt, glaubst du schon Dichter zu sein?

wird man wohl einen leichten Anflug von Verachtung und Spott gegenüber den sekundären Geistern erkennen, die sich für Dichter ausgeben, während doch nur die Sprache für sie dichtet. Aber was an dem Epigramm eigentlich entzückt, ist der klare Einblick eines feinfühligen Beobachters in die Schwäche des Halbdichters und die knappe, glückliche, echt epigrammatische Formulierung des Gedankens. Viele Epigramme gefallen als Geistesblitze, die aufleuchten und im Aufleuchten erhellen, und warum sollte das Blitzen des Geistes, das Licht verbreitet, nicht schön sein; eignet doch jeglicher Kraft der Seele und des Geistes Schönheit, weil sie als Lebensfülle empfunden wird. Deshalb zeichnet sich Tiefe des Erkennens durch besondere Schönheit aus. Sie bezaubert durch die Erhabenheit der geistigen Kraft, die sich in ihr bekundet; umgekehrt mißfällt Trivialität und Gewöhnlichkeit des Denkens auch ästhetisch, weil die Ärmlichkeit der Denkkraft, die sie verrät, unschön ist, wie jeder Mangel an Kraft, wie jede Lebensschwäche.

Erkenntnis wird teils um ihrer selbst willen gesucht, teils wegen ihrer den Willen bestimmenden Kraft, wegen ihrer Einwirkung auf unsere Gesinnung, wir nehmen an ihr bald ein rein intellektuelles, bald ein praktisches Interesse. Beide Arten des Interesses sind außerästhetisch und von dem Wahrheitswert des Gedankens abhängig. Der Intellekt hat es allein mit der Frage nach der Wahrheit des Gedankens zu tun. Wir fühlen uns befriedigt, von jedem Gedanken, der uns als wahr einleuchtet oder wenigstens unsere Erkenntnis der Wahrheit fördert. Unsere Gesinnung kann nur durch Grundsätze und Erkenntnisse geweckt und gestärkt werden, von deren Wahrheit wir überzeugt sind. Die ästhetische Betrachtung dagegen geht allein auf den Lebensinhalt des Gedankens. Bei ihr handelt es sich nicht um seine Wahrheit oder höchstens indirekt um sie, sondern um das Leben, das der Gedanke in sich trägt oder das er als Äußerung einer Persönlichkeit bekundet. Die Würdigung des Gedankens nach dem Wahrheitswert und nach dem Lebenswert geht also nach verschiedenen Richtungen, und da der poetische Gedanke beides in sich birgt, einen Erkenntnisinhalt und einen Lebensinhalt, so erhebt sich die Frage, wie die beiden Wertungsweisen sich zueinander verhalten, ob die erste die Voraussetzung der zweiten ist oder nicht, ob sie sich also gegenseitig fördern oder hemmen.

Die Antwort erlaubt kein rundes Ja oder Nein. Zunächst wird man die Erfahrung machen, daß stärkeres intellektuelles oder praktisches Interesse die ästhetische Auffassung in den Hintergrund schiebt, sie erschwert und sie bisweilen selbst für den Augenblick ausschaltet.

Die ästhetische Auffassung muß es büßen, wenn sich der Intellekt durch eine Dichtungsstelle angeregt oder der Wille geweckt und gekräftigt fühlt. Jeder Roman, der sich tiefer auf philosophische, religiöse, ästhetische oder politische Fragen einläßt, mag das bestätigen. Sobald uns irgend ein Gedanke eine geistige Bereicherung bereitet, oder unsere Gesinnung befeuert, fällt es schwer, seine Beziehung auf Situation oder redende Persönlichkeit festzuhalten und zu empfinden, was der Gedanke in der Situation bedeutet und welchen Ertrag er für den Charakter, das Fühlen und Wollen des Redenden abwirft. Ich ertappe mich oft dabei, daß ich ganze Gespräche, die mich nach ihrer Erkenntnisseite fesseln oder meinen Willen ins Spiel ziehen, gelesen habe, ohne überhaupt oder ohne schärfer bemerkt zu haben, was sie für das Seelenleben der redenden Figuren besagen wollen. Das intellektuelle oder praktische Interesse ist allzu lebhaft geweckt und deshalb ausschließlich oder fast ausschließlich tätig. Zweifellos besteht also eine Spannung des intellektuellen und des praktischen gegen das ästhetische Interesse.

Der ästhetischen Betrachtung sind keine Grenzen gezogen. Sie ist nicht auf das Künstlerische allein beschränkt, sie kann überall da geübt werden, wo persönliches Leben sichtbar wird, selbst wenn sich dieses Leben in ganz unkünstlerischer Form darbietet. Je mehr religiöse und philosophische Erkenntnisse und allerlei sonstige Lebensweisheit nicht aus dem Verstand allein geboren sind, sondern durch Erlebnis, Gemütsverfassung und Charakter des Denkers bedingt erscheinen, desto mehr sind sie, auch wo sie in ein rein wissenschaftliches Gewand gehüllt sind, der ästhetischen Betrachtung zugänglich. Schopenhauers Philosophie trägt ausschließlich wissenschaftliches Gepräge, sie will sich vor dem Verstand rechtfertigen und in streng logischer Anordnung Satz um Satz beweisen und eines aus dem andern ableiten. Gleichwohl stammt sie so tief aus Schopenhauers persönlichem Sein, sie fließt so unmittelbar aus seiner Seele, die verekelt an dem wilden Begehren des Willens und an der Nichtigkeit seiner Befriedigung Ruhe und Frieden im Abschwören des Begehrens sucht, daß sie auch als Ausdruck persönlichen Lebens angeschaut und genossen werden kann. Trotz ihrer ganz wissenschaftlichen Fassung zeigt sich in ihr ein scharf geprägtes Bild einer lebensvollen Persönlichkeit.

Mit Nietzsches Philosophie steht es nicht anders, sie fließt ganz aus der Sehnsucht eines Kranken, vielfach Gehemmten, der aus Krankheit nach Gesundheit, aus gehemmtem Leben nach ungehemmtem leidenschaftlich verlangt, und dieser persönliche Untergrund seines Philosophierens schaut aus allen seinen philosophischen Lehren hervor und setzt den ästhetischen Kopf instand, sie als Ausdruck einer machtvollen, lebendigen Persönlichkeit zu werten.



Um aber in dieser Weise ästhetisch ihrer froh werden zu können, bedarf es keiner Entscheidung über den Wahrheitswert ihrer Lehren oder auch nur eines Achtens auf das Fördernde, was sie für die Erkenntnis haben. Handelt es sich doch nicht um die Frage, ob ihre Lehre richtig ist oder Keime des Richtigen enthält, sondern ob sie aus einer mächtigen Persönlichkeit und aus einem starken, tiefen Erleben der Welt kommt. Die intellektuelle Beurteilung ist dabei nur insoweit aufgerufen, als sie im Verein mit unserem Lebensverständnis zu besagen vermag, daß eine solche Weltbetrachtung denkbar ist bei einer tiefen Natur, daß eine so beschaffene Natur zu einer solchen Weltbetrachtung gelangen muß und daß diese also aus solchem Mund verständlich und begreiflich ist. Nur ein Fanatiker verbohrt sich in die Einseitigkeit, zu meinen, alle Lebensauffassungen, die sich nicht mit der seinigen decken, seien Ausgeburten eines oberflächlichen Denkens und eines dürftigen Erlebens. Daher denn auch die ästhetische Natur die beiden Philosophen mit der gleichen Feinschmeckerei zu genießen vermag, obwohl sie philosophisch Antipoden voneinander sind und es schlechthin ausgeschlossen ist, beiden zugleich Wahrheit zuzuerkennen. Weil für die ästhetische Auffassung philosophischer Gedanken die intellektuelle Entscheidung entbehrt werden kann, deshalb flüchten sich mit Vorliebe in diese Auffassung alle diejenigen, die sich aus Bequemlichkeit um die Wahrheitsfrage gerne drücken möchten. Die ästhetische Auffassung philosophisch-religiöser Theorien ist das Kennzeichen einer skeptischen Zeit, der es an Mut fehlt, zu den höchsten Fragen des Lebens Stellung zu nehmen. Sie widerspricht dem Zweck der Philosophie und der Absicht des Philosophen. Der Philosoph will Zustimmung zur Wahrheit seiner Gedanken oder er will wenigstens mit seiner Lehre Bausteine zur Bildung der Wahrheit liefern. Der ästhetische Genießer dagegen läßt sich mit dem Inhalt einer Philosophie nur soweit ein, als sie ihm das Bild einer tief im Leben und seiner Gegensätze wurzelnden Persönlichkeit zu liefern vermag; mit dem ästhetischen Genuß kauft er sich die Mühe der Wahrheitsforschung ab.

Aber diese am unrechten Ort geübte ästhetische Betrachtung ist charakteristisch für die Natur der ästhetischen Betrachtung überhaupt. Der intellektuelle und der ästhetische Mensch unterscheiden sich da in einem wesentlichen Punkt. Dem Intellektuellen ist nur wertvoll, was seine Erkenntnis fördert, ihm ist es um Wahrheit, um nichts als Wahrheit zu tun, und er lehnt ab, was ihr widerspricht oder sie nicht fördert. Der Ästhetische ist liberal. Er freut sich an der Verschiedenheit der Auffassungen; er genießt die Mannigfaltigkeit der Standpunkte als ebensoviel Zeugnisse für die Fülle der Möglichkeiten, sich der

Welt im Erleben und in der theoretischen Deutung des Erlebnisses zu bemächtigen und sieht im Philosophen lediglich die typische Persönlichkeit, in Schopenhauer den Typus des grämlichen Lebensverneiners, in Nietzsche den des trunkenen Lebensbejahers. In der eigentlichen Philosophie ist diese Betrachtungsweise ein ärmliches Surrogat für die Auffassung, auf die die Philosophie angelegt ist, für die Auffassung unter dem Gesichtspunkt der Wahrheit. Auf dem eigentlich ästhetischen Gebiet, im Reich der Poesie liegt die Sache anders, da entspricht sie zumeist der Natur der Sache. Den Ansichten, die von den Dichterfiguren geäußert werden, stehen wir gewöhnlich nicht anders gegenüber als unter Ausscheidung der Wahrheitsfrage. Wir haben keinen Grund, zu den von ihnen ausgesprochenen Überzeugungen Stellung zu nehmen. Wir wissen, diese Ansichten sind Mittel der Lebensschilderung, sie wollen nicht als Erkenntnisse genommen sein.

Man kann es vollständig dahingestellt sein lassen, ob die Behauptung Sapiehas vom Unsinn der Mehrheit sich an den Tatsachen der Weltgeschichte bestätigt oder nicht. Sie gibt auch ohne das alles ab, was in ihr an Leben beschlossen liegt. Was der Intellekt zum Verständnis der Stelle zu leisten hat, ist nur, daß er sich in den Dienst unserer Lebenserfahrung begibt und geführt von ihr urteilt, daß ein Mann in solcher Lebenslage und von solchem Charakter die Dinge so ansehen kann; der Intellekt braucht nicht selbständig tätig zu sein, sondern nur als Hilfskraft für das ästhetische Verständnis. In dem Gedicht Rastlose Liebe sucht Goethe der schmerzlichen Überseligkeit der Liebe zu entrinnen, aber er vermag es nicht und er bescheidet sich bei dem Gedanken, »Krone des Lebens, Glück ohne Ruh, Liebe, bist du«. Wer möchte so prosaisch sein sich die Frage vorzulegen, ob dieses Urteil vor dem das Ganze des Lebens überblickenden Verstand recht behält. Genug, daß es aus der Lage des lyrischen Subjekts restlos verständlich ist und seine Seelenverfassung mit voller Klarheit vor Augen führt, den Verzicht auf die Flucht vor der Liebe und das Sichgefangengeben in ihr im Gedanken, daß auch eine durch ihre eigene Überfülle quälende Liebe Glück und Krone des Lebens ist. Solche Worte beanspruchen nicht die Zustimmung zu ihrer objektiven Wahrheit, sondern nur die Anerkennung ihrer subjektiven Berechtigung. Sie wollen ganz Lebensausdruck sein, ohne konkurrierenden intellektuellen Wert. Hört man die Verse des Harfnerliedes:

Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr laßt den Armen schuldig werden,
Dann überlaßt ihr ihn der Pein,
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden,

so wird sich die Mehrzahl der Hörer nicht abmühen, mit sich darüber

ins reine zu kommen, ob diese tragische Weltauffassung der Weisheit letzter Schluß ist; handelt es sich doch um die psychologische, nicht die philosophische Wahrheit, um das Recht, nicht einer Erkenntnis, sondern einer Stimmung, in die der Mensch durch erschütternde Erfahrungen sich gegenüber dem Leben gedrängt sieht. Auch wäre es abgeschmackt, wenn man die Grundsätze des Goetheschen Prometheus als Blasphemien ablehnte und über sie in religiöse Entrüstung geraten würde. Die Wahrheitsfrage wird von ihnen nicht gestellt, auch wollen sie unsere Gesinnung nicht beeinflussen, allzu deutlich ist ihnen der Stempel der Selbstdarstellung einer der Welt und den sie beherrschenden Mächten titanenhaft trotzenden Persönlichkeit aufgeprägt.

Wer Schopenhauers oder Nietzsches Philosophie rein ästhetisch genießt, der tut es im Widerspruch zu der Form ihrer Darstellung, die auf intellektuelle Würdigung angelegt ist, die dem Verstand beweisen, nicht aber ein Persönlichkeitsbild schaffen möchte. Wo die ästhetische Auffassung berechtigt sein soll, da muß sie durch die Form der Darstellung verlangt sein und da ist erstes Erfordernis, daß die Erkenntnis in einer Fassung gegeben ist, die rein und allein bedingt ist durch die Absicht der Lebensdarstellung. Wir müssen unter dem Eindruck stehen, daß die seelischen Kräfte in der Persönlichkeit so drängend waren, daß sie sich äußern mußten, daß also nicht die Absicht der Belehrung die Worte des Dichters hervorgerufen hat, sondern das Bedürfnis der Entladung. Alles muß also an ihr ausgeschieden sein, was nicht der Lebensdarstellung dient, sie muß als nichts erscheinen, denn als Entäußerung des Lebens in die Form der Erkenntnis. Wo ist eine solche Darstellung am ehesten sichergestellt? Doch wohl da, wo der Gedanke aus Situation und Charakter erwächst und in der Situation beschlossen bleibt. Da ist der unmittelbare Zwang wirksam, sie als Auswirkung der das Gemüt erfüllenden Situation und des Charakters zu verstehen, der in die Situation gestellt ist, sie also als Entladung des Lebens in Erkenntnis aufzufassen, wie sich an anderen Stellen das Leben in die sinnliche Geste oder in Reflexionen über die in der Situation liegenden Verhältnisse, in Entschlüsse oder in Taten entäußert. Dann wird durch den Zusammenhang deutlich gemacht, daß die Erkenntnis nicht für den Intellekt, sondern für das Lebensverständnis bestimmt ist. Sapiehas Wort kommt aus einer drängenden Situation, es entstammt den Zwecken und Absichten des Sapieha, es will also nicht beurteilt sein nach seinem Wahrheitswert. Goethes Bekenntnis von der Liebe als der Krone des Lebens, ist Abschluß, ist letztes Glied in einem Seelenprozeß. Ob der, der nicht in einer solchen Lage ist, auch so urteilt, liegt jenseits dessen, was das Gedicht will. Im Harfnerlied und im Prometheus entspringt der Gedanke nicht aus

einer konkreten, fest umrissenen Situation, und doch fühlt man auch hier die zeitliche Bedingtheit des Gedankens durch. Das Bekenntnis des Harfners von der Tragik des Schicksalslaufs bekommt den Stempel des aus dem Moment Geborenen durch den Anfang: »Wer nie sein Brot mit Tränen aß« usw. Seine schwermütige Reflexion stammt aus einem Augenblick, wo ihm der dunkle Gang seines Lebens besonders schwer auf der Seele liegt. Über dem ganzen Prometheus schwebt der Eindruck, daß Prometheus nicht eine bleibende, sich ihrer allgemeinen dauernden Gültigkeit bewußte Gesinnung ausspricht, sondern daß er aus dem Augenblick eines mächtig geschwellten Selbstgefühls heraus redet, und diesen Eindruck bestätigt der Schluß des Gedichts mit den Worten: »Hier sitze ich, forme Menschen nach meinem Bild, ein Geschlecht, das mir gleich sei«. Goethes Beherzigung (»Feiger Gedanken bängliches Schwanken«) kann als zeitloser Ausdruck eines kecken Lebensmutes gefaßt werden; aber wieviel lebendiger wird das kleine Gedicht, wenn man es sich, was es nahelegt, aus einer Situation gesprochen denkt, in der der Dichter sich aus weiblichem Zagen und bänglichem Klagen aufrafft zum Trotz gegen sein Elend. Während es in der zeitlosen Auffassung als Mahnung zum Lebensmute erscheint und einen leichten Anflug von Lehrhaftigkeit erhält, wird es beim Verständnis aus einer vorausgesetzten Situation heraus zur reinen Lyrik, zum Bild eines Seelenvorgangs, ohne praktische Abzweckung.

Selbst ganze Lebensanschauungen werden reiner Lebensausdruck, sobald wir ihre Entstehung aus Situation und Charakter der sie bekennenden Personen miterleben. Nirgends tritt das großartiger zutage als an Wagners Tristan und Isolde und an Gerhard Hauptmanns Ketzer von Soana. Die aussichtslose Liebe Tristans und Isoldens weckt in dem Liebespaar eine unüberwindliche Sehnsucht nach dem Tode, der sie aus einem unerträglich gewordenen Leben befreien soll. Mit der ganzen Glut ihrer unbezwinglichen Leidenschaft sehnen sie sich nach der Nacht des Todes, die ihnen allein volle Vereinigung verheißt. Da die beiden so geartet sind, daß Liebe einzig ihre Seelen füllt und die Welt ausmacht, in der sie allein leben, so wird ihnen die Abneigung gegen das Licht und die Sehnsucht nach der Nacht des Todes zu dem einzigen Maßstab, an dem sie das Sein bemessen. Nur im Tod vermögen sie die Vollendung ihrer Liebe zu erkennen, sie sehen in der Todesnacht das wahre Sein, während ihnen im Licht des Tages nichts vergönnt ist als eine trügerische, aller Werte bare Scheinexistenz. So wachsen ihnen Liebe und Todessehnsucht mit Notwendigkeit zur Weltanschauung aus und solange wir im Bann ihrer Liebesgefühle sind, sind wir auch im Bann der Liebesnacht, in der für sie allein alle wahren Werte des Seins beschlossen liegen, gleichviel ob wir diese Anschauung

teilen oder nicht; denn sie entwickelt sich bei ihnen organisch aus Liebe und Lage und ist deshalb auch in erster Linie Zeugnis für ihren Seelenzustand, Zeugnis für die Übergewalt einer weltverachtenden Liebe. Im Ketzer von Soana erleben wir es mit, wie die ekstatische Weltverneinung und seelische Liebesmystik des katholischen Priesters Francesco unter dem Zwang seiner Naturanlage, einer berückenden Leidenschaft und einer erhabenen, in aller Lebensfülle prangenden Natur in eine ebenso ekstatische Weltbejahung, in jubelnde, sinnlich-orgiastische Alliebe umschlägt. Auch da nimmt uns die Notwendigkeit dieser Entwicklung gefangen. Die Weltanschauung der orgiastischen Lebensbejahung wird auch uns zum Erlebnis und die Frage, wie wir uns als intellektuelle Wesen zu ihr stellen, tritt kaum an uns heran. Wir sind poetisch in ihr gefangen, solange uns der Zauber der Dichtung umfängt.

Also: das Hervorgehen des Gedankens aus Situation und Charakter schafft unbedingt den Zwang zur ästhetischen Auffassung und gewährleistet die rein poetische Beschaffenheit des Gedankens. Aber nicht immer ist der Dichter in der Lage, nicht immer ist er gewillt, die Erkenntnis aus Situation und Charakter herzuleiten. In der Natur der Erkenntnis liegt vielmehr das Dauernde als das Vorübergehende, die Gültigkeit für alle Zeiten als die Gültigkeit für eine Situation allein. Der Dichter hat das Bedürfnis, den dauernden Wert, den er im Gedanken beschlossen glaubt, die immer wiederkehrende Wirkung, die er aufs Gemüt ausübt, die immer gleiche Kraft, mit der sich in ihm die Persönlichkeit des ihn Denkenden und Gestaltenden darstellt, zur Geltung zu bringen. Auch verzichtet kein Dichter auf das Recht, Erkenntnisse, von deren Wahrheit er durchdrungen ist, die die tragende Kraft seiner Gesinnung geworden sind, auszusprechen. Der Dichter möchte eben mit Hilfe der Erkenntnis bald Bilder von Gemütszuständen und Gestalten schaffen, bald durch sie den Geist bereichern und den Willen festigen. Er macht mit Absicht den Schritt aus der reinen Poesie heraus, wenn es ihm darum zu tun ist, religiöse, sittliche, künstlerische und politische Ansichten und Lebenserfahrungen aller Art an den Mann zu bringen und gibt dieser Halbpoesie nur so viel von Gemüts- und Persönlichkeitswerten mit, daß die poetische Form gerechtfertigt ist. Das Poetische muß sich auf die zweite Stelle zurückziehen; kein Dichter, der nicht auch die halbpoetische Gattung der Gnome und des Epigramms gepflegt hätte oder im Roman dem Lehrhaften eine breite Stelle gegönnt hätte, wenn es nur zu gleicher Zeit bezeichnend ist für die Charaktere oder für die geistige Atmosphäre, von der die Figuren des Romans umfangen sind.

Gibt der Dichter Erkenntnisse, losgelöst von einer individuellen Situation, so ist er vielmehr auf die Verwendung von poetischen Mitteln

angewiesen, als wenn die Erkenntnis im Rahmen und im Zwang einer drängenden Situation auftaucht. »Das Leben, das hat seine Erneuerung«, sagt Rebekka in Ibsens Rosmersholm zu Rosmer, als dieser infolge der erschütternden Geständnisse Rebekkas am Leben verzweifelt. Dieser Satz von vollständig prosaischem Zuschnitt ist in der Situation, in der er ausgesprochen wird, Vollpoesie. Er berichtet uns von der bangen Sorge der Rebekka um Rosmers Seelenzustand, er berichtet von ihrem Willen, Rosmer aufzurichten und seine Gedanken von Beatens Tod abzulenken, von ihrer Hoffnung auf das Erwachen eines neuen Lebens in ihm, und zugleich zündet der Gedanke in Rosmers Seele: er könnte weiterleben, erwidert er, wenn er den Glauben an Rebekka wiedergewänne. Es fehlt also dem Gedanken auch nicht an wirkender Kraft. Aber was wäre der Gedanke ohne die Situation, in der er uns entgegentritt? Nichts weiter als nackte Prosa und wie müßte er umgestaltet werden, um auch nur einen Schimmer von Poesie zu erhalten? Es müßte ihm erst die poetische Farbe gegeben werden, durch die Mittel, die der Poesie für solche Zwecke zur Verfügung stehen. Poetische Farbe aber gewinnt der Gedanke vor allem durch die metrische Form. Sie besagt, daß der Dichter aus erregter Seele spricht, aus einer Seele, der die Selbstoffenbarung Bedürfnis ist. Zur metrischen Form kommt dann die sprachliche hinzu, die Gewähltheit des Ausdrucks, die Umsetzung des Abstrakten in das unmittelbarer Gegebene, die Verwendung empfindungsmächtiger Wörter und Bilder, die Fassung der Erkenntnis als Selbstaufmunterung, als Anrede, als Mahnung, als Warnung, als wohlmeinender Rat. All das bezeugt uns, daß der bildende Geist am Werk ist und daß die Erkenntnis dem Dichter nicht reine Verstandessache ist. Es besteht kein Zweifel, daß auch auf diesem Weg Gedichte entstehen können, die nicht als Belehrung oder als Weckrufe zu einer bestimmten Gesinnung, sondern ganz rein als Bilder von Seelenzuständen und Persönlichkeiten empfunden und mithin rein ästhetisch hingenommen werden. Das wird in erster Linie vom Dichter und von der fühlbaren Absicht abhängen, die er mit dem Gedicht hat. Merkt man es seinen Versen an, daß er nichts im Auge hat als ein Lebensbild zu entwerfen, so folgt ihm der unbefangene Hörer willig.

Aber auch hier werden den Eindruck der reinen Poesie Erkenntnisse am ehesten hervorrufen, die entweder so allgemein anerkannt sind, die so selbstverständlich sind, daß sie kein intellektuelles Interesse in Anspruch zu nehmen vermögen oder die so ausgesprochen subjektives Gepräge tragen, daß sie unmöglich als objektive Gültigkeit beanspruchende Wahrheiten gefaßt werden können. Der Gedanke, daß der Tod nichts Lebendes verschont, vermag unsern Verstand nicht zu reizen, um so freier werden wir, den Schmerz rein ästhetisch zu werten,

mit dem diese allen geläufige, allen selbstverständliche Erkenntnis das Herz des Dichters bedrückt. Aus Schillers herrlicher Nänie ist jede Spur des Lehrhaften getilgt. Sie stellt uns das Bild einer Seele vor Augen, die sich krümmt unter dem Schmerz über den unerbittlichen Tod des Schönen und sich über diesen Schmerz erhebt in dem Gedanken an die Klage aller Edlen, die dem Untergang des Schönen folgt. Hölderlins Schicksalslied macht, obwohl es sich ganz in allgemeinen Gedanken, in Gedanken über die Götter und über den Menschen bewegt, auch nicht einmal den Eindruck der Gedankenlyrik, so ganz herrliches Stimmungsbild ist es, und zwar deshalb, weil keiner seiner Gedanken objektive Gültigkeit beansprucht. Der Gedanke von der seligen Fülle und Harmonie des Götterlebens ist ein Sehnsuchtstraum des vom Geschick umgeworfenen Menschen und was als das bejammernswerte Los des Menschen hingestellt wird, »von Stufe zu Stufe jahrelang ins Ungewisse hinabzusinken«, ist die Klage eines vom Geschick Zertretenden, nicht die Erkenntnis eines Denkers.

Es ist oben bemerkt, daß die Philosophie der Todesnacht in Tristan und Isolde und die Weltanschauung der orgiastischen Lebenslust im Ketzer von Soana aus der Situation erwachsen und deshalb ins Vollpoetische erhoben seien. Doch waltet zwischen beiden ein beachtenswerter Unterschied. Die Philosophie in Tristan ist mit einer Betonung vorgetragen, die sie über die subjektive Überzeugung der handelnden Personen hinaushebt ins allgemein Gültige. Die Weisheit des Ketzers von Soana bleibt dagegen ohne solche Betonung. Man kann sich auch nicht gut denken, daß Gerhart Hauptmann sich unbedingt hinter die Weisheit seines Helden stellt. Auf diese Weise erhält sie den Charakter eines trunkenen Hymnus auf die seelische Lebensfülle des natürlichen Lebens, der das Gefühl des Lesers aufruft, mit einzuklingen in diesen Lobgesang. Der mitgerissene Leser steht unter dem Bann der Echtheit des Gefühls. Er begreift, daß man so denken kann, aber er fühlt sich nicht herausgefordert, anzuerkennen, daß man so denken muß. Deshalb ist auch der Vorwurf, den man gegen Gerhart Hauptmann ausgesprochen hat, er suche in einer Zeit der schweren Bedrängnis des deutschen Volks es zu gewinnen für eine Weltanschauung des tatenlosen Versinkens ins vegetative Leben der Natur, unberechtigt und sinnlos.

Im Sinn der poetischen Auffassung wirkt es dann, wenn der Gedanke in sich selbst ästhetischen Charakter hat. Stellt uns der Dichter die Mächte, die nach seiner Überzeugung Natur und Menschenleben beherrschen, als lebendige Kräfte dar, deren Leben er als erhaben oder anmutig empfindet oder fühlt er die Gesinnung, die er verkündet, in ihrer Erhabenheit und Schönheit, so leitet er damit selbst zur ästheti-

schen Betrachtung seiner Gedanken an. Er macht sie zum Objekt des ästhetischen Genusses und schiebt sie damit aus der Sphäre des intellektuellen in die des ästhetischen Interesses. In vorbildlicher Weise ist das in Goethes hochgestimmter Hymne »Das Göttliche« geschehen. Goethe stellt uns zuerst die Natur als eine Macht dar, die in ihrer gefühllosen Gleichgültigkeit gegen Gut und Böse, gegen Menschenwohl und Menschenwehe über alle Menschenmaßstäbe erhaben ist und läßt uns dann die Fähigkeit des Menschen, das Unmögliche zu vermögen, zu unterscheiden und zu wählen und zu richten, als ein Erhabenes empfinden, das die Erhabenheit der nicht unterscheidenden Natur überbietet und das Göttliche am Menschen ausmacht.

Denselben Charakter zeigt die Gedankenlyrik Schillers. Schiller berauscht sich an der Erhabenheit der Wahrheiten und der Gesinnungen, die er verkündet. Er sucht die Leser hineinzuziehen in den Rausch des Erhabenheitsgefühls, den er in seinen Versen ausströmt. Durch solche Dichtungen ist der Leser nicht so sehr aufgerufen zur theoretischen oder sittlichen Billigung der verkündeten Wahrheiten, als aufgefordert, diese Begeisterung mitzuempfinden als ein Stück eines ebenso echt menschlichen Fühlens, wie es etwa die Trauer um die verlorene Geliebte ist.

In solchen Gedichten wird also der Eindruck der Vollpoesie, der beabsichtigt ist, auch erreicht. Andere Erzeugnisse der Lyrik dagegen tragen es offen zur Schau, daß sie eintreten wollen für Wahrheiten, die dem Dichter am Herzen liegen und daß sie die Leser für diese gewinnen wollen. Sie beanspruchen nicht mehr als Halbpoesie zu sein, wenn sie auch in der Wärme und in der Großzügigkeit, mit der die Gedanken vorgetragen werden, noch poetische Elemente genug haben, um nicht zur langweiligen nüchternen Lehrprosa herunterzusinken. Schillers Gedicht »An Goethe, da er den Mahomed von Voltaire auf die Bühne brachte«, sei für diese Art von Lehrhaftigkeit als kennzeichnendes Beispiel genannt. Bei der Mehrzahl der Epigramme und Gnomen vollends verspürt man es, daß der Reiz, der den Dichter zur Aussprache seiner Gedanken getrieben, im Wahrheitswert liegt, den er ihnen zumißt, deshalb wird bei der Lektüre die Erkenntnisfreude und die Gesinnungswirkung an erste Stelle treten und der ästhetische Genuß an der in der Erkenntnis und Gesinnung sich offenbarenden Persönlichkeit nur als Begleiterscheinung mitspielen.

Durchgängig hat sich ergeben, daß die ästhetische Auffassung des Gedankens überall da besonders sichergestellt ist, wo der Wahrheitswert des Gedankens nicht ins Gewicht fällt. Aber erledigt ist damit die Frage vom Verhältnis zwischen Wahrheitswert und Lebenswert des Gedankens nicht. Das geht schon aus dem Gesagten hervor.

Wir haben gesehen, daß der Tiefe des Gedankens eine besondere ästhetische Bedeutung zukommt. Nun ist wohl der Eindruck der Tiefe nicht unbedingt gebunden an das Urteil über die Wahrheit des Gedankens. Das Verhalten so vieler ästhetischer Naturen zur Philosophie eines Schopenhauers oder Nietzsches hat uns das gezeigt. Aber muß uns nicht eine Persönlichkeit tiefer erscheinen, die zu den letzten Erkenntnissen vorgedrungen und die innersten Gründe des Seins aufgedeckt zu haben scheint, als eine solche, von der wir nur urteilen, daß ihre Auffassung, ob zwar die Wahrheit derselben zweifelhaft sein mag, doch aus einer tief im Leben wurzelnden, mächtigen Seele kommt? Dem, der im Tristan Wagners das Mysterium des Seins gelöst sieht, muß dieses Werk als die Offenbarung eines unsäglich hohen Geistes scheinen, ganz anders als dem, der ohne zur Wahrheitsfrage Stellung zu nehmen, darin nichts genießt als die großzügige, berauschende Philosophie der hoffnungslosen Liebe. Das Miteinklingen in die Begeisterung des Dichters für die erhabenen Wahrheiten und Gesinnungen, die ihm die Seele schwellen, ist auch dann möglich, wenn wir seine Überzeugungen nicht voll zu teilen vermögen. Wir können uns von ihm hineinreißen lassen in seine Begeisterung, falls wir ihr nur menschliche Größe und Berechtigung zuzuerkennen vermögen. Aber erleichtert wird uns das Mitfühlen, wenn seine Überzeugung unsere Zustimmung erlangt, und unmöglich wird es uns gemacht, wenn wir sie ablehnen als hohlen Phrasenschwulst.

Nicht anders steht es mit dem eigentlichen Ideengehalt von Dramen und Romanen. Man kann zur rücksichtslosen Wahrheitsbegeisterung, die Ibsen zu seiner Gesellschaftskritik in den Stützen der Gesellschaft und den Gespenstern treibt, in verschiedenster Weise Stellung nehmen. Man kann ihre Berechtigung dahingestellt sein lassen und sich an ihr freuen als an dem Ausfluß eines hohen, seinem Ideal bedingungslos hingegebenen Geistes. Aber ist das nicht ein schwächliches Verhalten, so schwächlich als der rein ästhetische Genuß eines philosophischen Systems? Fordert Ibsen nicht selbst die Stellungnahme zur Frage der bedingungslosen Wahrhaftigkeit heraus, die er vertritt? Nimmt man aber Stellung, so ist es für den ästhetischen Wert von Ibsens Dramen nicht gleichgültig, ob sie zustimmend oder ablehnend ausfällt. Der Zustimmende wird in diesen Dramen eine Persönlichkeit am Werk sehen, die mit scharfem Blick die Gesellschaftsschäden durchschaut und tapferen Sinns das heilende Messer legt an eiternde Geschwüre. Der Ablehnende wird der Überzeugungstreue und der sittlichen Tapferkeit Ibsens die Schönheit nicht absprechen, aber sie wird ihm beeinträchtigt werden durch den Eindruck, daß ein einseitiger Wahrheitsfanatismus dem Dichter den Blick für die Bedingtheiten der Gesellschaft und der in

ihr wirksamen Kräfte getrübt hat. Das Urteil über die Wahrheit gewinnt eben sofort Bedeutung für die ästhetische Wertung. In jenem Ibsen waltet eine viel höhere Kraft der Geistigkeit als in diesem und mit der höheren Kraft auch die höhere Schönheit; denn Kraft ist Schönheit.

In der lehrhaften Dichtung hängt der ästhetische Wert vollends an der Wahrheitsfrage. Ein guter Teil des ästhetischen Reizes beruht in ihr auf dem sicheren Erfassen der Wirklichkeit, auf dem klaren Blick und dem treffenden Urteil des Dichters gegenüber den Erscheinungen des Lebens und der Kunst. Der ästhetische Wert von Schillers Epigramm über die Halbdichter und die in ihnen dichtende Sprache fällt für den fast ganz dahin, der Schillers Urteil die Berechtigung abspricht. Verkennung der Wirklichkeit bekundet eine geistige Schwäche, die wie alle Lebensschwäche unschön ist.

Es ergibt sich also die Tatsache, daß ästhetische Werte vorhanden sind, die nicht unter Ausschaltung der Wahrheitsfrage zu erfassen sind, sondern nur nach ihrer Lösung. Gleichwohl bleibt es dabei, daß wenigstens zunächst das intellektuelle und praktische Interesse, das wir an den Ideen des Dichters nehmen, die ästhetische Auffassung in den Hintergrund schiebt. Bei Dichtungen, die vom Dichter lehrhaft gemeint sind, ist das ohne Bedenken, da entspricht es der Absicht des Dichters. Anders bei den Werken hoher Kunst, die über die Linie der Bildhaftigkeit nirgends hinausgehen. Man kommt über einen eigentümlichen Zirkel nicht hinaus; die Anerkennung der Wahrheit von Gedanken und Grundsätzen steigert den ästhetischen Genuß und doch drängt sie zunächst einmal über das Ästhetische hinaus. Wem ein Dichtungswerk die Lösung tiefer Lebensfragen bringt, wer sich von ihm in seinem Gewissen gepackt und in seiner Gesinnung bestärkt fühlt, der sieht sich im ersten Augenblick wenigstens von der rein ästhetischen Betrachtung abgezogen. Die ästhetische Auffassung bleibt nur rein und unverfälscht, wenn der Intellekt über die Rolle einer bescheidenen Hilfskraft nicht hinauswächst und die praktische Wirkung ausgeschaltet wird. Aber was hindert daran, daß nicht nach der Überwältigung des Bewußtseins durch außerästhetische Gesichtspunkte die ästhetische Einstellung wiederkehrt und schließlich das Feld behauptet? und nur darauf kommt es an. Wem Tristan oder Parsifal zum erstenmal die Pforten einer höheren Weisheit entriegelt, den wird der Hellblick der philosophischen Betrachtung oder die Kraft der religiösen Erbauung mit solcher Gewalt treffen, daß die ästhetische Betrachtung darüber zu kurz kommt und verkümmert. Aber wenn er sich allmählich an die Wahrheit, die er hier enthüllt sich entgegentreten sieht, gewöhnt hat, dann wird er mehr und mehr sich imstande fühlen, auch

die geniale Kraft der Persönlichkeit zu empfinden und zu genießen, die mit solcher Tiefe das innerste Wesen der Welt erschaut und gestaltet hat. Dann wird das Intellektuelle zurücktreten und die Dienerrolle einnehmen, die ihm für den ästhetischen Genuß allein zukommt. Es wird nur noch Gradmesser sein für die Lebenshöhe einer Persönlichkeit, die einen solchen Tiefblick der Erkenntnis getan hat.

Und ähnlich wird es auch bei den vielen Beobachtungen aus Leben und Kunst sein, denen wir allenthalben in den großen Werken der Dichtkunst begegnen. Im ersten Augenblick überrascht der Gedankeninhalt, sobald aber die Überraschung geschwunden ist, wird der Blick frei für die Persönlichkeit, die aus ihnen aufleuchtet, und die Freude an der Wahrheit der Beobachtung wird übertönt von der Freude an der Geisteskraft der Persönlichkeit, von der die Sicherheit ihrer Wirklichkeitsbeobachtung Zeugnis ablegt. Die Befriedigung über die Wahrheit des Gesagten wandelt sich in das Wohlgefallen an der (geistigen) Schönheit des Redenden. Das aber ist das eigentliche Charakteristikum der Erkenntnis in der Poesie: sie erreicht ihren ästhetischen Höhepunkt, wo der Dichter zum *vates*, zum Seher wird. Aber eben damit droht sie die Grenze des Ästhetischen zu überschreiten, und nur eine energische Konzentration des Blicks auf die Lebenshöhe der Persönlichkeit, die sich in der Erkenntnis bekundet, vermag den Leser wieder zurückzurufen zur bildhaften Betrachtung, die das Wesen des Ästhetischen ausmacht.

V.

Zur Methodik der musikalischen Geschichtschreibung.

Von

Hans Joachim Moser.

Die Musikhistoriker (wie die Kunstwissenschaftler wohl überhaupt) folgen heute überwiegend der Anschauungs-, Forschungs- und Darstellungsweise der modernen Naturwissenschaft, d. h. sie suchen den noch täglich stark wachsenden Erfahrungsstoff bis in die feinsten Veräderungen auf ein umfassendes Bestimmungssystem zu verteilen und dieses unter dem allbeherrschenden Gesichtspunkt des Entwicklungsgedankens zu begreifen. Also gewissermaßen eine Arbeitsweise teils nach Linné, teils nach Darwin. So vorzüglich die Übertragung beider Methoden auf unsere Disziplin an sich paßt, so birgt sie doch in ihrer heute fast ausschließlichen Anwendung Gefahren, auf die im folgenden aufmerksam gemacht werden soll. Dabei wird sich hoffentlich genug positiver Gewinn ergeben, um auch gelegentliche Kritik zu entschuldigen und zu weiterer Arbeit anzuregen.

Die übliche Rubrizierungstechnik zeitigt meines Erachtens vor allem zweierlei bedenkliche Begleiterscheinungen. Einmal bleibt man leicht beim Beschreiben des äußerlichen Tatbestandes, der Registrierung formaler Dinge stehen, statt mit der Feinfühligkeit des Ästhetikers bis ins Lebensmark des zu behandelnden Kunstwerks vorzudringen. Für diese seelischen Unterscheidungen ist eben in solchem, rein morphologisch gedachten Schema schwer Platz zu finden [1]). So wird leicht als Selbstzweck angesehen, was immer nur Vorarbeit zu dem eigentlichen Ziel sein sollte: dem Begreifen des Kunstwerks als Lebensäußerung, ja als Seelenträger. Der zweite mögliche Nachteil, dem manchmal gerade besonders fleißige, stoffreiche Arbeiten anheimfallen, liegt darin, daß vorwiegend unterschieden, getrennt, auseinanderseziert wird, statt lieber im Einzelfall vor allem das Allgemeine, Gemeinsame, Einende aufzuzeigen, dessen Nachweis in weit höherem Maße bereichern und unterrichten würde. So steht man schließlich verwirrt vor einer schwer

[1]) Mit Recht spricht Geoffroy de St. Hilaire vom »bloß Akzessorischen« der Form.

übersehbaren, fast amorphen Anhäufung ungefähr gleichgeordneter Zellen, statt sich in einem hochgegliederten Organismus rasch zurecht zu finden, wo Wichtiges wichtig, Nebensächliches nebensächlich heißen darf. Diese Verkennung des Wissenschaftszweckes wurzelt gleichermaßen in dem heutigen Drang, überall Individuen anzuerkennen, auch dort, wo es sich meist bloß um Typenvertreter handelt, in dem bienenmäßigen Ehrgeiz nach Vollständigkeit und in dem Mangel an architektonischer Kraft zu vereinfachender Ideenbildung. Statt der geschilderten, naturkundlichen Diagnostik brauchen wir einen tüchtigen Zuschuß vom Tiefschauen jenes Goethe, der es als seine Hauptaufgabe bezeichnete, in den Dingen das Bindende, Bleibende zu erkennen, oder wie Plato sagt, die Dinge zu Einheiten zusammenzuschauen.

Der musikgeschichtliche Darwinismus ist dem übertriebenen Linnéismus im Prinzip insofern nahe verwandt, als er an die Stelle eines schier unendlichen Nebeneinanders ein fast endloses Nacheinander setzt. Mit Maßen gehandhabt, ist er an sich selbstverständlich ebenso berechtigt wie die erstgenannte Methode. Aber wie es im Begriff aller »Geschichte« liegt [1]), verführt er unschwer dazu, selbst unbezweifelbares »Sein« in »Werden« aufzulösen und dem Auge damit die letzten Festpunkte zu rauben, an denen sich noch das Zeitmaß der geistigen Bewegungen ablesen läßt. Diese Gefahr scheint mir neuerdings besonders in Sachen der Tonpsychologie zu drohen, wo z. B. ungefähr alle zu historischer Zeit in der europäischen Musikgeschichte auftretenden musiktheoretischen Verschiedenheiten gern als geschichtliche Wandlungen im Empfinden ein und derselben, in sich ziemlich gleichartigen Gesamtrasse aufgefaßt werden. Weit eher dürfte es sich um ein bleibendes Nebeneinander mehrerer fast unwandelbarer psychologischer Völkeranlagen handeln, deren jede nur zu anderer Zeit in den Vordergrund der musikalischen Ereignisse gezogen worden ist. Und das bedeutet doch etwas fundamental Anderes! Wenn mir kürzlich ein Tonpsychologe allen Ernstes versicherte, die von ihm experimentell festgestellte Vorliebe der Japaner für Sekundenzusammenklänge stelle ein »früheres Entwicklungsstadium des Konsonanzhörens« dar, so ist das doch eine seltsame Ausgeburt der ewigen Evolutionsidee; — beziehe ich mein Mehl nacheinander von verschiedenen Mühlen, so kann ich doch nicht seine wechselnde Beschaffenheit auf eine »Entwicklung« der Mühlengattung zurückführen, sondern höchstens auf die Verschiedenartigkeit der einzelnen Mühlen untereinander! Psychologische Funktionen wandeln sich nicht so rasch wie zeitgeschichtliche

[1]) Goethe sagt mit Recht, allzuvieles Fragen nach den Ursachen sei gefährlich, man solle sich lieber an die Erscheinungen als gegebene Tatsachen halten.



Moden, die europäische Musikgeschichte in ihrer größten Vereinfachung ist nicht so sehr die Entwicklungsgeschichte des Harmonieempfindens, als vielmehr der Kampf einer von vornherein horizontal und einer *a priori* vertikal hörenden Rasse um die Hegemonie. Wenn allmählich der Sieg sich immer mehr auf die Seite der letzteren Musikauffassung unter teilweiser Aufsaugung der Gegenpartei geneigt hat, so zeigt sich das Bild einer Entwicklung höchstens in der von beiden derweil durchgearbeiteten Materie [1]). Auch hier wäre es von erheblichem Vorteil, wollte man weniger betonen, was die Zeiten unterscheidet, sie zu Epochen auseinandertrennt, sondern wenn man auch dasjenige scharf beleuchtete, was durchgängig, über die Wandlungen der Jahrhunderte hinweg, Gemeinbesitz der Tonsprachen geblieben ist und bleiben mußte, weil es im unwandelbaren Untergrund der seelischen Anlagen verankert lag.

Dies gesuchte Gemeinsame nach verschiedenster Blickrichtung finden wir in dem, was man als »Stil« bezeichnet. Doch hüte man sich, den Begriff so obenhin zu verstehen, als beträfe er bloß die leicht greifbaren Äußerlichkeiten, Schnörkel, Manieren bestimmter Zeiten und Gegenden. Wird man auch nie den eigentlichen Kern und Inhalt als »Stil« miteinbegreifen dürfen, so umfaßt er doch gegenüber dem Einzelfall die gesamte Haltung, Prägung, Äußerungsart einer künstlerisch-schöpferischen Stelle und bildet damit einen integrierenden Bestandteil ihres Wesens. Daß übrigens Form und Inhalt hier wie in aller Kunst sich gegenseitig auf das Engste durchdringen, sich also nicht streng scheiden lassen, werden wir noch mehrfach bestätigt sehen [2]).

Je nachdem nun als die genannte schöpferische Instanz ein Volkstum, ein Zeitalter, eine Persönlichkeit oder eine Werkgattung betrachtet wird, legen sich gleich feinen Staubteilchen vier Stilarten distanzierend über den Kern des Kunstwerks, den rein zu erschauen das Ziel aller kunstwissenschaftlichen Bemühung sein muß: Volksstil, Zeitstil, Persönlichkeitsstil und Werkstil. Die Betrachtung dieser anscheinend ziemlich elementaren Begriffe in ihrem gegenseitigen Verhältnis wird unsere volle Aufmerksamkeit beanspruchen, da sie uns helfen soll, das einzelne Kunstwerk vierfach mit den erwünschten großen Gemeinsamkeiten zu verklammern.

Der musikalische Volksstil (auch zum Rassenstil erweiterbar) begreift in sich das allen Volksgenossen (ziemlich gleichgültig welcher

[1]) Vgl. auch die bedeutsame Auseinandersetzung von Curt Sachs (Archiv für Musikwissenschaft I, S. 5), wie man das Problem des Streichbogens aus einer ethnologischen zu einer chronologischen Angelegenheit verzerrt hat.

[2]) Schiller erklärt es einmal geradezu als die Aufgabe des Künstlers, Inhalt in Form umzuwandeln.



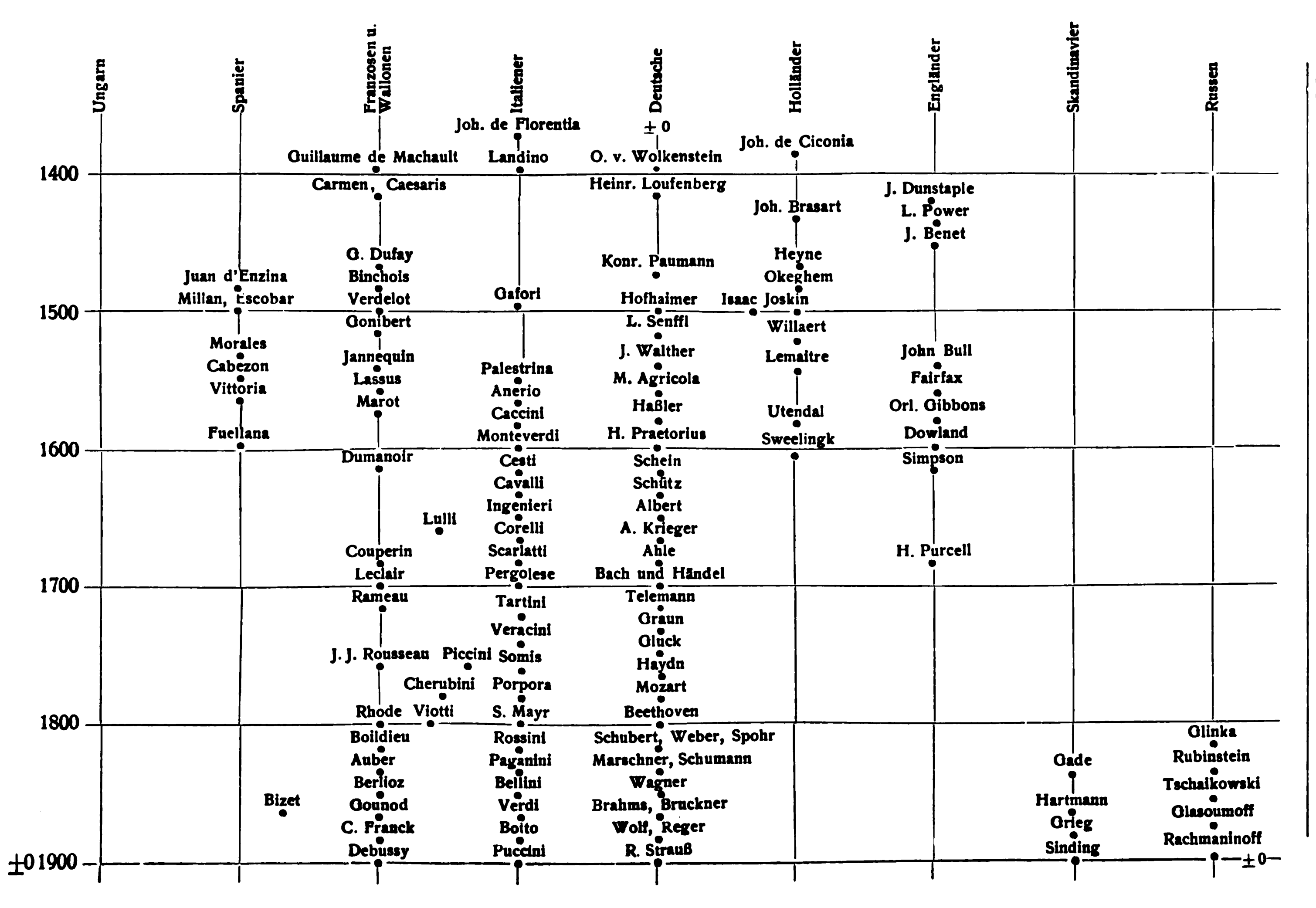
Zeit) gemeinsame, sie von den Angehörigen eines fremden Volkstums scheidende tonkünstlerische Empfinden, ihre besondere Anlage, Musik zu hören und zu gestalten. Die verschiedenen Volksstile bedeuten ein räumliches Nebeneinander paralleler Fasern, das quer zum Ablauf der Zeiten geht.

Der musikalische Zeitstil wiederum umfaßt die für alle Angehörigen einer gewissen Epoche fast ohne völkische Begrenzung charakteristischen Eigenheiten der Ausdrucksgebung, des Musikverständnisses. Das Nacheinander der verschiedenen Zeitstile kreuzt rechtwinklig die Stränge der musikalischen Nationalbegabungen. Veranschaulichen wir uns diesen Sachverhalt mit Hilfe eines ebenen Koordinatennetzes, in dessen Achsenkreuz wir selber als Deutsche des beginnenden 20. Jahrhunderts stehen (siehe folgende Seite).

In den verschiedenen Koordinatenschnittpunkten oder -vierecken stehen die schöpferischen Einzelpersönlichkeiten je nach der Zeit und dem Volkstum, denen sie angehören. Selbstverständlich sind sie nicht restlos als deren einfache Produkte in zwei Multiplikanden zerlegbar — die Persönlichkeit ist, so stark Raum und Zeit sie auch beeinflussen mögen, etwas in sich absolut Neues, Einzigartiges, Unteilbares. Wir sind jedoch gezwungen, sie unter den Anschauungsformen von Raum und Zeit zu sehen, sie also in diesen auch gehörig einzuordnen, mit denen sie bis in die inneren Bezirke ihres Wesens hinein vielfältig verzahnt und verwachsen ist.

Man verlange übrigens von obigem Koordinatennetz nicht mehr als es leisten kann. Die wirklichen Gefühlsabstände zwischen uns und den dort verzeichneten Meistern könnte es nur in dem Fall liefern, daß es gelänge, die einzelnen Nationen genau nach dem Grad ihrer Gefühlsverwandtschaft mit uns auf der Abszissenachse einzutragen, und daß die zeitstilistischen Unterschiede von Jahrhundert zu Jahrhundert zurück immer gleichblieben. Beides ist nicht der Fall. Obendrein vermag die geniale Persönlichkeit alle Abstände, die Zeit- und Volksstile schaffen, regelwidrig zu überspringen. Die Schöpferkraft eines Shakespeare, Isaac, Lionardo tritt uns oft erstaunlich »modern« gegenüber, und auch der hochbegnadete, reproduzierende Interpret vermag entsprechend in entgegengesetzter Richtung fernstliegende Denkmäler intuitiv sich nahe zu bringen. Unsere Figur sollte nur ungefähr andeuten, welch verschieden mächtige Schichten zeitlicher und völkischer Stilabstände wir durchdringen müssen, um der historischen oder landfremden Schöpferpersönlichkeit unmittelbar gegenübertreten, sie naiv genießen zu können.

Streng genommen ist ja nur der Autor selbst das ideale Publikum; wie Schumann an Mendelssohn schreibt (12. November 1845):


Ungarn
Spanier
Franzosen u. Wallonen
Italiener
Deutsche
Holländer
Engländer
Skandinavier
Russen
Joh. de Florentia
± 0
Joh. de Ciconia
Guillaume de Machault
Landino
O. v. Wolkenstein
1400
Carmen, Caesaris
Heinr. Loufenberg
J. Dunstaple
Joh. Brasart
L. Power
J. Benet
G. Dufay
Konr. Paumann
Heyne
Juan d'Enzina
Binchois
Okeghem
Gafori
Millan, Escobar
Verdelot
Hofhaimer
Isaac Joskin
1500
Gonibert
L. Senffl
Willaert
Morales
J. Walther
John Bull
Jannequin
Lemaitre
Cabezon
Palestrina
Vittoria
Lassus
M. Agricola
Fairfax
Anerio
Marot
Haßler
Orl. Gibbons
Utendal
Caccini
Fuellana
Monteverdi
H. Praetorius
Dowland
Sweelingk
1600
Dumanoir
Cesti
Schein
Simpson
Cavalli
Schütz
Ingenieri
Albert
Lulli
Corelli
A. Krieger
Couperin
Scarlatti
Ahle
H. Purcell
Leclair
Pergolese
Bach und Händel
1700
Rameau
Telemann
Tartini
Graun
Veracini
Gluck
J. J. Rousseau
Piccini
Somis
Haydn
Cherubini
Porpora
Mozart
Rhode
Viotti
S. Mayr
Beethoven
1800
Glinka
Boildieu
Rossini
Schubert, Weber, Spohr
Auber
Paganini
Marschner, Schumann
Gade
Rubinstein
Berlioz
Bellini
Wagner
Tschaikowski
Bizet
Gounod
Verdi
Brahms, Bruckner
Hartmann
Glasoumoff
C. Franck
Boito
Wolf, Reger
Grieg
Rachmaninoff
Debussy
Puccini
R. Strauß
Sinding
±0 1900
±0

»So wie der Komponist kennt und versteht doch niemand sein Werk.« Aber jeder Kunstgenuß müßte einzig auf den Schöpfer beschränkt bleiben, wenn uns nicht das Phänomen der Einfühlung gestattete, auch noch den nicht völlig konformen, bloß ähnlichen Empfindungsorganismus zu verstehen. Diese Einfühlung wird zu einer Gefühlsumstellung von erheblichen Ausmaßen, wenn die Objekte des Kunstgenusses (und Genießender muß auch der Kunstgelehrte über alles Wissen hinaus stets bleiben!) durch starke stilistische Schranken von uns abrücken. Hier ergeben sich schließlich auch Grenzen der Umstellungsfähigkeit; ein Bild wird uns am besten zur Veranschaulichung helfen.

Der fremde Volks- und Zeitstil gleicht einer leicht gefärbten Fensterscheibe, durch die man in einen Garten schaut. Solange man dabei durch weißes Glas zu blicken glaubt, müssen die Tönungen der Landschaft stutzig machen. Erkennt man jedoch als Ursache die Färbung des Glases, so zieht man sogleich instinktiv die aus diesem Umstand entspringenden besonderen Wirkungen ab und kann sich recht wohl eine Vorstellung vom wahren Eindruck des Gartens jenseits des bunten Glases machen [1]. Geht die Einbildungskraft eines Kunstgenießers nicht weiter, kann sie über die platte Feststellung des realen Sinneneindrucks nicht hinaus, so lasse er getrost die Hände von der Beschäftigung mit historischen und landfremden Künstlerpersönlichkeiten; er würde ihnen nur die eigene Beschränktheit in die Schuhe schieben. Versteigt sich jedoch die Färbung der bunten Scheibe bis ins Giftgrüne, ins Knallrote, tritt womöglich noch ein verzerrender Schliff hinzu, so wird alle Anschmiegsamkeit der Vorstellungsgabe nicht mehr gestatten, unter Ausschaltung des störenden Mediums das dahinterliegende Bild im wahren Licht und wahrer Form zu sehen. Ohne Gleichnis gesprochen: einem derartig abstrusen Zeit- oder Volksstil gegenüber versagt, allem Wissen unbeschadet, die aufbauende Kraft der Phantasie, und wir dürfen als Kunstästhetiker getrost resignieren.

Wie eng in naiveren Zeiten die Grenzen der Gefühlsdehnbarkeit sind, beweisen z. B. verhängnisvoll die lange wörtlich geglaubten Worte des Tinctoris, erst seit etwa fünfzig Jahren (also rund seit 1450) komponiere man genießbare Musik; für die ästhetische Hartmäuligkeit eines ganzen Volkstums könnte man das vielfache Unverständnis der römischen Zeugen für die Musikalität der Germanen nennen, für die Unbiegsamkeit der Einzelpersönlichkeit etwa Tschaikowskis Behauptung, Brahms hätte keine Melodie, Hugo Wolfs Verständnis-

[1]) Bedeutsam ist das Geständnis Hugo Riemanns (Folkloristische Tonalitätsstudien I, S. VI), er habe sich schließlich in die fremde Pentatonik so hineingedacht, daß ihm jetzt gelegentliche Verstöße gegen deren Geist in keltischen Denkmälern bereits als solche gefühlsmäßig auffielen.



losigkeit für Brahms, dessen Blindheit für Bruckner usw. Andere Personen (z. B. Liszt), Völker (z. B. die Juden), Zeiten (Romantik) sind wieder durch eine erstaunliche Weite der ästhetischen Umstellungs- und Einfühlungsgabe ausgezeichnet.

Der Begriff des Persönlichkeitsstils ist an sich leicht zu fassen — er betrifft die Charakteristika der künstlerischen Handschrift, sozusagen die Physiologie der einzelnen Künstlerschaft, die jenseits von räumlichen und zeitlichen Gemeinsamkeiten alle Äußerungen der schöpferischen Monade als zu dieser gehörig erkennen läßt. Wenn man ein unbekanntes Tonwerk, gleichgültig welcher Gattung und welchen Inhalts, erstmals hört und nach wenigen Takten unwillkürlich sagt: »Das ist Bach, das ist Schubert, das ist Brahms«, so empfindet man eben deutlich den betreffenden Persönlichkeitsstil, der zwar während eines langen Schöpferlebens erst allmählich zum vollen Durchbruch gelangen kann — man denke an Wagner —, an sich aber eigentlichen Veränderungen nur in geringem Maß zu unterliegen pflegt. Denn was man als Jugend-, Reife- und Altersstil eines Meisters zu unterscheiden pflegt, geht zum guten Teil besser auf Rechnung der wechselnden Zeitstile; man denke an Schein, dessen Schaffen halb noch dem polyphonen, halb schon dem Generalbaßzeitalter angehört, denke an Beethoven, dessen Lebenszeit vom galanten Zeitalter über Directoire und Empire bis in die Hochromantik reicht. Wie die physiologischen Anlagen des Schaffenden seinen persönlichen Stil bis ins einzelne beeinflussen können, ist ja aus der Malerei bekannt — man erinnere sich der Theorien, die Grecos Perspektive, Rembrandts Kolorit auf die besondere Beschaffenheit ihrer Augen zurückführen, man halte sich an das Wort des jungen Joachim zum jungen Brahms [1]) (Heidelberg, Juni 1856): »Dein Ohr ist so an rauhe Harmonie gewöhnt, von so polyphoner Textur, daß du selten die Stimmen im gegenseitigen Zusammenstoß allein erwägst — weil sich bei dir gleich das Gehörige, Ergänzende dazugesellt.«

Sicher spiegeln sich diese verschiedenen persönlichen Hörstile besonders stark in der Instrumentationstechnik der einzelnen Meister, wenn auch dabei die Zeitstile ein Wort mitgesprochen haben [2]). Klingt uns z. B. das Orchesterkolorit eines Brahms im Vergleich zum Weberschen oder Wagnerschen oft fahl, herb, säuerlich, so ist das (von jugendlichen Ungeschicklichkeiten natürlich abgesehen) kein Mangel

[1]) Briefwechsel zwischen Brahms und Joachim, herausgegeb. von Andr. Moser (Deutsche Brahmsgesellschaft, 1908, 2. Bde.).

[2]) Welche Barbarei bedeutet daher das Unterfangen, Beethovens Symphonien für modernes Orchester uminstrumentiert herauszugeben! Man denke sich Raffaels Gemälde von Lovis Corinth »auf modern« neugemalt!

an Können, wie vielleicht teilweise bei R. Schumanns Tüpfeltechnik, sondern ein Merkmal seines spezifischen Gehörssinnes, das wir als Kennzeichen seines persönlichen Dunstkreises ohne Kritik hinzunehmen haben [1]).

Sehr verschieden hat sich der Persönlichkeitsstil jeweils zum Zeitstil und Volksstil verhalten; hier machen sich die Probleme des Individualismus und der Originalität geltend. Im allgemeinen tritt der Persönlichkeitsstil erst dann in unser Bewußtsein, wenn er sich zu Zeit- und Volksstil in Gegensatz stellt. Gelegentlich kann er einen ganzen Zeit- oder Volksstil sogar in sich aufsaugen: sprechen wir vom Bach-, vom Mozartstil, so fassen wir gleich die meisten Zeitgenossen des betreffenden Meisters mit ein; wir reden von Bizetstil und meinen »spanisch«, von Griegkolorit und meinen »skandinavisch«. Je größer der zeitliche und völkische Abstand zwischen uns und der stilistischen Persönlichkeit wird, desto mehr verschwindet der in Wahrheit vielleicht stark ausgeprägte Unterschied zwischen ihr und ihrem zeitlichem bzw. nationalen Stilhintergrund für unser Auge; das ist allgemeines perspektivisches Gesetz. Vergleicht man heute z. B. die Opern Glucks und Piccinis, so ist ihr gemeinsamer Zeitstil für uns so hervorstechend, daß die Differenz der Persönlichkeitsstile (ihre abweichenden Theorien waren ja nur letzter Ausfluß dieser Verschiedenheiten) kaum mehr merklich ist und wir uns erstaunt fragen, worüber sich die Pariser vor 150 Jahren eigentlich in den Haaren gelegen haben. Im übrigen ist es durchaus nicht, wie heute so gern behauptet und gefordert wird, ein Hauptmerkmal wahrer Begabung, daß die schaffende Persönlichkeit sich durch Eigenart des Stils möglichst weitab von Zeit- und Volksgenossenschaft stellen solle.

Die exzentrische Originalität des Persönlichkeitsduktus ist als natürlich erwachsenes Phänomen nur gewissen Zeit- und Volksstilen eigen gewesen, z. B. der italienischen Spätrenaissance, der deutschen Romantik, während andere Epochen, die man mit Recht als klassische bezeichnet [2]), einen Persönlichkeitsstil gezeitigt haben, der seine Vollendung gerade in der Ausprägung des Allgemeingültigen, die Kulturwelt

[1]) So hat es mich stets geärgert, wenn selbst ein Freund des Meisters, E. Rudorff, behauptete, die Haydnvariationen seien eins der schlechtest instrumentierten Stücke, die er kenne. Ein anderes ist es, wenn Brahms nach Anhörung eines neuen Orchesterwerkes auf den Rat sachverständiger Freunde noch mancherlei an der Instrumentation änderte: das reale Klangbild widersprach denn eben dem vorgestellten, und praktische Erwägungen (Verdeckung eines Soloinstruments usw.) machten sich geltend. In seinen Fassungen von letzter Hand jedoch haben wir unbedingt den Willen des Meisters zu ehren.

[2]) Vgl. meinen Aufsatz »Die Romantik und ihr Widerspiel« im »Roten Tag« vom 1. August 1916.



Einigenden, gesehen hat [1]). Freilich haben die bildenden Künste es leichter, derartig überzeitliche, übervölkische, überpersönliche Menschheitswerte zu stabilieren, als die Kunst der Töne. Denn Malerei und Plastik finden, sie seien so expressionistisch gerichtet wie sie wollen, einen kommensurablen Festpunkt für alle Völker, Zeiten und Individualitäten in dem Vorbild einer außermenschlich existierenden Natur — die Musik jedoch bildet mittels eines nur innermenschlich erdachten Materials reiner Töne einzig innermenschliche Natur (Affekte) nach, kann also weiteste Gültigkeit nur haben, soweit ihr Material und ihr Ideal noch in ungefähr gleicher Bedeutung verstanden wird, d. h. nur innerhalb enger Rassengrenzen. So wird schon von Natur der Stil schöpferischer Musikpersönlichkeiten dem Individualismus, der Originalität besonders stark zuneigen. Trotzdem ist es kein Tadel, sondern nur die einsichtsvolle Feststellung eines Tatbestandes, wenn Brahms einmal im Hinblick auf die Wiener Klassiker ungefähr sagt [2]): »Wenn man solche Partitur mittendrin aufschlägt, kann man manchmal ein Dutzend Seiten lang im Zweifel sein, ob sie von Haydn oder Mozart oder Beethoven ist.« Oder wenn Schumann (31. Mai 1849) an Liszt schreibt: »... Alle verschiedenen Kunstepochen haben dasselbe aufzuweisen, und Bach, Händel, Gluck, später Mozart, Haydn, Beethoven sehen sich an hundert Stellen zum Verwechseln ähnlich (doch nehme ich die letzten Werke Beethovens aus, obgleich sie wieder auf Bach deuten). Ganz original ist keiner.«

Ob, wieweit und in welcher Beziehung eine Persönlichkeit zu ihrer räumlichen und zeitlichen Konstellation in Übereinstimmung oder Widerspruch steht, macht eben bereits einen Teil ihres Persönlichkeitsstils aus. Haydn z. B. war als Gesamterscheinung gewiß ein genialer, echt produktiver Geist, aber Originalität der stilistischen Haltung einem Mozart, Wanhall, Dittersdorf, Kozeluch gegenüber wird man ihm nur in begrenztem Maße zubilligen können — wie wäre es sonst möglich,

---

[1]) Vgl. Goethe an Mannlich (6. August 1804): »Die besten Meister, in ihren glücklichsten Augenblicken, nähern sich der höchsten Kunst, wo die Individualität verschwindet und das, was durchaus recht ist, hervorgebracht wird.« Wie er 1795 auch einmal an Schiller schreibt: daß ihre Arbeiten verwechselt würden, sei ihm sehr recht, denn es beweise, daß sie beide über die persönliche »Manier« zum »allgemein Guten« fortzuschreiten im Begriff ständen. Vgl. auch »Wilhelm Meisters Wanderjahre« 2. Buch, 8. Kap. (Chamberlain, Goethe S. 654): »Das Halbvermögen wünscht an die Stelle des gottgegebenen Ganzen seine beschränkte Besonderheit zu setzen unter dem Vorwand einer unbezwinglichen Originalität und Selbständigkeit, wogegen gerade das Genie, das angeborene Talent den willigsten Gehorsam leistet.« Goethe betrachtet den »Respekt vor dem, was man konventionell nennen könnte,« als ein Symptom echt genialer Anlage.

[2]) Die Fundstelle ist mir leider nicht zur Hand.



daß ein so hoher Prozentsatz untergeschobener Werke ihm jetzt[1]) erst und fast nur aus Gründen des Handschriftenbefundes, nicht der Stilistik, aberkannt werden muß? Umgekehrt gibt mancher herzlich unbedeutende Kauz sich durch seine stilistische Schrullenhaftigkeit geradezu penetrant kund.

Endlich der Werkstil, dessen Linien sich mit denen des Persönlichkeitsstils ähnlich einschlagartig verflechten, wie diejenigen von Volks- und Zeitstil untereinander. Leicht dürfte man statt dessen auch von Gattungsstil sprechen, wenn dieser Name nicht zu einseitig die formale Seite betonte, die allerdings hier wie bei den anderen Stilen die überwiegende ist. In gewissem Sinne darf man den Werkstil ebenso eine schöpferische Instanz (nicht nur eine »geschaffene«) nennen, wie Volks-, Zeit- und Persönlichkeitsstil, da die durch ihn erhobenen, eigenwilligen Forderungen nicht bloß negativ der phantasievollen Erfindung entgegentreten, sondern diese auch höchst produktiv fördern und anregen können. Schreibt jemand ein Violinkonzert, eine komische Oper, so sitzen diese Gattungen sozusagen wie gestaltgewordene Freunde mit am Schreibtisch und helfen dem Meister bei seinem Werk. Der Werkstil umfaßt in erster Linie die musikalischen Gattungstypen (man spricht von Opern-, Kammermusik-, Lied-, Symphonie-, Oratorienstil) und stellt damit zum Teil eine ähnliche Spezialisierung des Zeitstils dar, wie der Persönlichkeitsstil eine solche des Volksstils. Denn wenn die meisten Gattungen musikalischer Werke innerhalb Europas fast keine völkischen Grenzen kennen, so unterliegen sie der Begrenzung durch die Zeitläufte in umso stärkerem Maße. Man betrachte z. B. die Geschichte des Liedes als Gesamterscheinung — an der Schwelle der Epochen wird sie jedesmal zur Geschichte einer neuen Gattung, des monodischen, des chorischen, des Klavier-Liedes. Oder man denke an das Oratorium, das vor dem Wirken der Philippiner Mitte des 16. Jahrhunderts keinen ähnlichen Vorgänger kennt und im heutigen Chorwerk mit Orchester schon einen durchaus wesensungleichen Nachfolger gefunden hat.

Zum Werkstil dürfte auch der Stil der verschiedenen Besetzungen zu rechnen sein, als die akustischen Besonderheiten des Solo-, Ensemble- und Orchesterstils, die auf die Gestaltung des Gedankeninhalts, auf die dynamischen und großrhythmischen Ausmaße, das Kolorit usw. von erheblichem Einfluß sind und wieder jedesmal eine verbindende Brücke zu entsprechenden Werken anderer Persönlichkeiten, Zeiten, Völker schlagen. In engem Zusammenhange hiermit stehen

[1]) Man vgl. z. B. den Symphoniekatalog der neuen kritischen Gesamtausgabe von Haydns Werken.

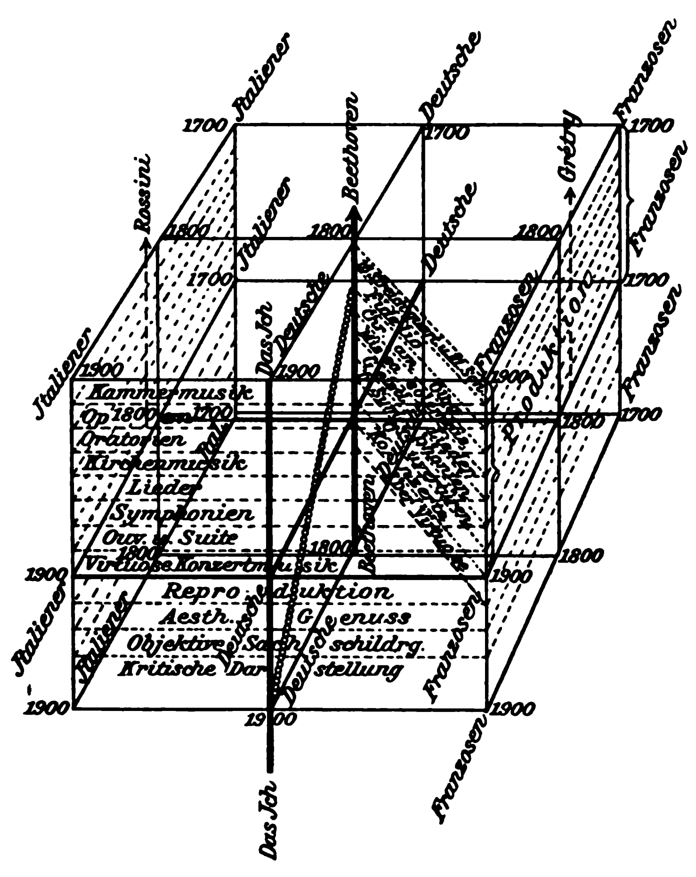


die stilistischen Bestimmungen, die aus dem Wesen des ausführenden Organs hervorgehen — die Unterschiede zwischen dem Vokalstil und dem Instrumentalstil in ihren verschiedenen Unterarten nach Stimm- und Instrumentengattungen, sowie in ihrer mannigfaltigen Vermischung. Wenn Brahms z. B. eine Klarinettensonate schreibt, so formen sich aus seiner Kenntnis und instinktiven Durchschauung dieses Instrumentencharakters gewisse stilistische Eigenheiten quer zum allgemeinen Duktus seiner persönlichen Handschrift, die man nirgends in seinem Horntrio, seinen Klavierkonzerten, seinen Violinsonaten, wohl aber in der Klarinettenliteratur Mozarts, Webers, Spohrs, Schumanns, Regers wiederfinden wird.

Endlich beobachten wir im Schaffen mancher Meister noch innerhalb einer einzelnen Gattung bedeutsame Stildifferenzen. Nimmt man sich z. B. Wagner vor und isoliert von seinem Gesamtoeuvre die Chor- und Orchesterwerke, so findet man innerhalb seiner musikdramatischen Produktion während weniger Jahrzehnte mehrere ausgeprägte Stile nebeneinander: einen Lohengrin-, Tristan-, Meistersinger-, Parsifalstil. Man vergegenwärtige sich als Beleg jene Stelle aus dem dritten Aufzug der »Meistersinger«, wo Hans Sachs von König Marke spricht: welch fremde, schwüle Welt scheint da mit den chromatischen Tristanklängen plötzlich in die kraftstrotzende, taghelle Diatonik der Meistersingermusik herein! Oder man erinnere sich des Figarozitats bei Don Giovannis letztem Gastmahl — das sind nicht bloß thematische, sondern weit mehr stilistische Szenenwechsel. Ähnliche Unterschiede der Werkstile beobachtet man bei eingehenderer Vertrautheit auch zwischen Bachs Matthäus- und Johannispassion, zwischen Glucks Orpheus, Alceste und Iphigenie, zwischen Beethovens einzelnen Symphonien. Selbstverständlich sind das Dinge, die nur innerhalb der Spannweite einer sehr umfassenden Persönlichkeit Raum finden können. Man nähert sich hier der Zone, wo Stilistik überhaupt ihre Grenzen findet, weil sie sich in lauter Einzelfälle auflöst. Zudem macht hier bereits der inhaltliche Vorwurf von innen her sein Formgesetz weit stärker geltend, als es von außen her aller Stilzwang vermöchte.

Wollen wir versuchen, Persönlichkeits- und Werkstil mit Zeit- und Volksstil verbunden zu graphischer Darstellung zu bringen, so müssen wir von den Koordinaten der Ebene zu denen des Raumes übergehen; es bereitet sogar Schwierigkeit, alle vier Kategorien bloß in den drei Dimensionen des Körperlichen unterzubringen. Zugleich ergibt sich die Nötigung, gegenüber der »Produktion« als Zusammenfassung der einzelnen Werkstile die kritische Tätigkeit des Geschichtsschreibers durch die dazwischen geschobenen Schichten der »Reproduktion«, des »ästhetischen Genusses« und der »objektiven Sachschilderung« in

eine besondere Ebene zu verlegen, um den wahren Abstand zwischen den Stilen beider Tätigkeiten einigermaßen zur Anschauung zu bringen. Um die Deutlichkeit zu erhöhen, werde in nachstehender Figur nur ein kleiner Ausschnitt aus dem Raume gegeben: aus den Koordinatenebenen des Zeitstils greifen wir die Jahre 1700, 1800 und 1900 heraus, aus denen des Volksstils die Deutschen, Franzosen und Italiener, von den in diesem Raumteil stehenden Personen sei Beet-



hoven im Schnittpunkt des deutschen Nationalstils mit dem Zeitstil von 1800 betrachtet. Insofern seine Schaffenszeit von etwa 1790 bis 1827 reicht und sowohl von französischem wie von italienischem Volksstil einiges in sich aufgenommen hat, dürfte man statt der hier gewählten linearen Vereinfachung eine Säulengestalt für ihn ansetzen, die nun schichtweise von den Ebenen der einzelnen Werkstile geschnitten wird. Dort schneiden nun die wagerechten Koordinatenfelder des virtuosen Konzertstils, des Ouverturen-, Symphonie-, Lied-, Kirchenmusik-, Oratorien-, Opern- und Kammermusikstils die Einzelfälle der Beethoven-

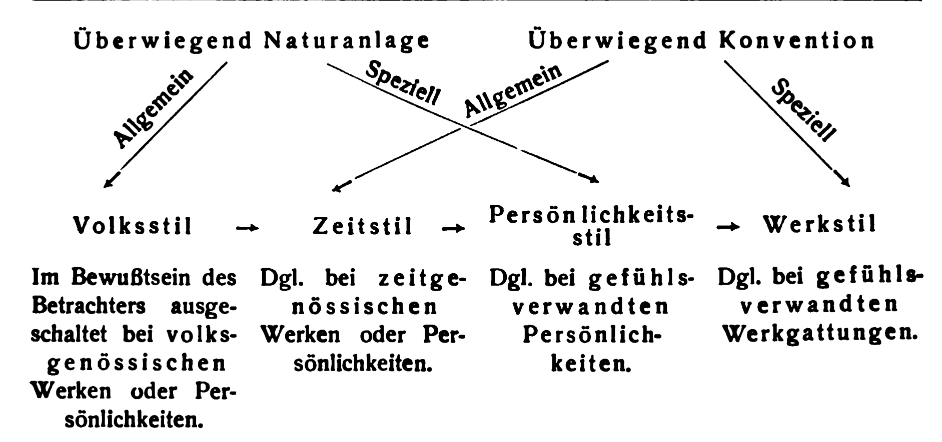
schen Ouverturen, seiner neun Symphonien, der Gellertschen Lieder, der Missa solemnis, des Christus am Ölberg, des Fidelio, der sechzehn Streichquartette und der Klaviersonaten heraus.

Wieder muß hierbei daran erinnert werden, daß die Einzelwerke nicht restlos Ergebnisse dieser sich in ihnen schneidenden Stile sind, sondern durch diese nur ihre Stellung im Erscheinungsraum erhalten, und daß es nicht möglich ist, für den in der Figur noch speziell hervorgehobenen Abstand zwischen dem Kritiker und etwa dem »Fidelio« ein wirkliches Streckenmaß zu geben. Dazu müßte, die früheren Prämissen aus der Ebene wieder vorausgesetzt, auch noch die persönliche Distanz zwischen der Persönlichkeit des Betrachters und den einzelnen Werkstilen graduell bestimmbar sein. In der Tat spielt dieser Abstand eine Rolle, denn für den ästhetischen Genuß ist es ebenso wichtig wie bei der Durchdringung der zeit-, volks- und persönlichkeitsstilistischen Trennungsschichten, ob und wieweit der kritische Betrachter den einzelnen Gattungs- usw. Stilen (etwa durch eigenes Schaffen) in persönlichem Vertrauensverhältnis oder grundsätzlicher Fremdheit gegenübersteht. Auch hier ist vom idealen Kunstwissenschaftler größte Umstellungsfähigkeit zu verlangen, auch hier kann eine einzelne geniale Leistung über die fremdartigsten Werkstile hinweg unmittelbar verwandt auf uns wirken. Man denke etwa an den uns heute absolut gleichgültigen Werkstil der instrumentalen Estampiden des Mittelalters, an den fremden Zeitstil der Troubadourepoche und an den fremden Volksstil der Provençalen — darum wirkt das Liedchen »Kalenda maya« des uns sonst kaum etwas bedeutenden Reimbault de Vaqueiras (Ende des 12. Jahrhunderts) auf uns trotzdem jung und morgenschön wie Werners Heidenröslein, denn es ist von klassischer Allgemeingültigkeit über Zeit-, Volks-, Persönlichkeits- und Werkstil hinweg.

Betrachtet man ein einzelnes Werk als der Reihe nach in die vier Verklammerungen der geschilderten Stilarten verhaftet, so ergibt sich zugleich eine wertvolle, vielfach neuartige Disposition für die Analyse — eine Art von musikwissenschaftlicher »Chri«, freilich ohne den öden Schematismus einer solchen. Zum Exempel:



Man kann die vier behandelten Stilkategorien auch als eine induktive Reihe betrachten, die vom Allgemeinen zum immer Spezielleren fortschreitet. Dann ergeben sich Volks- und Zeitstil als die weiteren, Persönlichkeits- und Werkstil als die engeren Begriffe. Volks- und Persönlichkeitsstil beruhen mehr auf eingeborener Naturanlage, Zeit- und Werkstil mehr auf Konvention; die ersten beiden sind mehr von innen heraus entstanden, die beiden letzten durch mancherlei kulturgeschichtliche Einflüsse von außen her zustandegekommen. Selbstverständlich werden im künstlerischen Schaffen Natur oder Konvention niemals rein für sich allein auftreten, stets wird eine Mischung beider vorliegen, wie sie sich überhaupt gegenseitig bedingen und ineinander übergehen. Eine von beiden Komponenten wird nur jeweils überwiegen; in welchem Verhältnis man aber die Mischung beider annehmen will, kommt letzten Endes auf die persönliche Stellung jedes einzelnen zum Problem der Willensfreiheit an — das ist nicht mehr Erkenntnis-, sondern Gefühls-, Temperaments-, Glaubenssache. Hier das Schema:



Mustert man als Abschluß unserer Betrachtungen die wichtigsten musikgeschichtlichen Veröffentlichungen des letzten halben Jahrhunderts unter den behandelten Gesichtspunkten, so ergibt sich etwa folgende Bestandaufnahme: zahlreich und vortrefflich sind die Gattungsgeschichten vorhanden, die dem Wesen des Werkstils unter dem weiteren Gesichtspunkt des Zeitstils nachgehen, die Persönlichkeitsstile dabei nur kreuzen können und die Volksstile meist achtlos beiseite lassen. Ebenso sind wir gut mit Biographien versorgt, welche die Persönlichkeitsstile im Rahmen des Zeitstils untersuchen, dabei ihrerseits die Werkstile rechtwinklig schneiden und ebenfalls dem Volksstil nur ausnahmsweise Beachtung schenken. Des weiteren besitzen wir allgemeine Musikgeschichten oder Teile von solchen, die den Höhepunkten des musikalischen Schaffens, längs der Zeitstile, quer durch die Volks- und Werkstile nachgehen, also in unserem dreidimensionalen Koordinatensystem komplizierten räumlichen Kurven folgen, die sich bald flächig, ja körperlich erweitern, bald in mehrere Stränge teilen, unter Umständen sogar auf eine Strecke hin lückenhaft aussetzen können, wenn für gewisse Zeiten, Völker, Gattungen keine Persönlichkeiten bzw. Werke vom gewünschten, der Darstellungsart genügenden Rang vorliegen sollten.

Was uns dagegen so gut wie ganz fehlt, sind einmal rein zeitstilistische Schnitte (in unserer Figur also in frontaler Ebene, quer durch die Flächen der Volks- und Werkstile), d. h. Darstellungen, die, ohne auf das entwicklungsgeschichtliche Werden der nationalen und Gattungsbesonderheiten einzugehen, etwa mit den Augen eines Burney, eines Reichardt die Musikwelt Mitteleuropas zum Beispiel im Jahre 1440, 1520, 1660 oder 1735 nach der sozialen, der produktiven, der ausübenden, der theoretisierenden Seite vor uns aufbauen würden. Zustandsschilderungen also, die in dieser freiwillig zweidimensionalen Beschränkung die bestehenden Verhältnisse und Leistungsgrade umso

plastischer darstellen könnten, was zweifellos bedeutsame neue Gesichtspunkte und Erkenntnisse gewährleisten würde. Freilich verlangt eine solche Aufgabe ein hohes Maß von anschauender Vorstellungsgabe [1]).

Ein zweites, ebenso wichtiges Desiderat wären Schnitte längs der einzelnen Nationalstile, also Geschichten etwa der deutschen, der französischen, italienischen, holländischen, spanischen, slawischen Musik. Diese dürften nun aber nicht als bloße Ausschnitte aus allgemeinen Musikgeschichten oder Erweiterungen der bereits zahlreich vorhandenen musikalischen Stadt- und Landschaftsgeschichten in der bisherigen Weise alle in dem betreffenden Gebiet geschaffenen oder aufgeführten Werke behandeln. Sondern sie müßten die plastische Herausarbeitung des einzelnen Nationalstils, also den völkischen Gesichtspunkt, stets zum Leitgedanken der Darstellung machen; freilich hätten sich die betreffenden Geschichtsschreiber vor der leicht drohenden Gefahr des künstlerischen Chauvinismus zu hüten. Letzten Endes müßte aus einer Reihe solcher Werke das Material für eine »vergleichende Geschichte der musikalischen Kulturvölker« herausspringen. Hierzu ist aber noch so gut wie nichts vorgearbeitet. Ich selbst versuche zurzeit, durch eine auf zwei Bände berechnete »Geschichte der deutschen Musik« mein geringes Teil zur allmählichen Ausfüllung dieser Lücke beizutragen.

Vielleicht fühlen einzelne Fachgenossen sich durch die vorstehenden Ausführungen angeregt, mit weiteren musikalischen Zeit- oder Volksgeschichten zur Organisation der erforderlichen Arbeitsleistung mitzuhelfen.

---

[1]) Ein derartiger, freilich halb belletristischer Versuch, auf Deutschland beschränkt, wird gegenwärtig von mir unter dem Titel »Meister Urians musikalische Denkwürdigkeiten« vorbereitet.

VI.

Heinrich Theodor Rötschers Theorie der Schauspielkunst.

Von

Robert Klein.

Heinrich Theodor Rötscher wurde am 20. September 1802 zu Mittenwalde im Brandenburgischen geboren. Er besuchte das Königliche Gymnasium zu Berlin und ließ sich 1821 an der Berliner Universität einschreiben, wo er besonders Boeckh und Hegel hörte. Zwei Semester studierte er in Leipzig. Er promovierte im August 1825 mit einem philologisch-philosophischen Werk über Aristophanes. Die Fortsetzung dieses Buches diente ihm als Habilitationsschrift. Vom Sommer 1826 bis Februar 1830 hielt er Vorlesungen an der Universität in Berlin, dann wurde er Professor am Gymnasium in Bromberg, wo er 15 Jahre tätig war. 1845 folgte er einem Ruf als Theaterkritiker an die Haude- und Spenersche Zeitung nach Berlin und schrieb für dieses Blatt bis 1863 die Theaterbesprechungen. Ein Schlaganfall setzte dann seinem weiteren regelmäßigen Wirken ein Ende. Er starb am 8. April 1871.

Rötscher gehörte zur Gruppe jener Gelehrten, in denen das Bedürfnis lebendig war, entgegen dem Subjektivismus romantischer Kritik objektive Maßstäbe an das Kunstwerk heranzutragen. Diese Bewegung entstand etwa um 1828 und hatte besonders Gans, Rosenkranz und Hotho zu ihren Vertretern. Aus ihr heraus erwuchsen die Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik, zu deren eifrigen Mitarbeitern Rötscher zählt. Das damals besonders ausgeprägte Streben nach Systematik läßt es verständlich erscheinen, daß auch der Vorwurf der Schauspielkunst als Gegenstand geordneter und philosophischer Darstellung lockte, und so ließ Rötscher, Theaterfreund von frühester Jugend auf und aufgewachsen im theaterhungrigen Berlin in der Zeit von 1841 bis 1846, ein dreibändiges Werk erscheinen über die Kunst der dramatischen Darstellung. Das Buch war nicht als Lehrbuch der künstlerischen Technik gedacht, sondern es war Selbstzweck. Es zeichnet sich durch umfassende Disposition und wirkliches Kunstverständnis aus. Es ist in der dialektischen Methode geschrieben und weist alle Vorzüge und Nachteile dieser Darstellungsform auf. Es bringt Wahrheiten, die

uns heute als Gemeinplätze geläufig sind, in so geistvollem Zusammenhang, daß sie uns neu und eigenartig erscheinen, aber es ermüdet auch durch die schleppende Dreiteilung und ewige Wiederholung dialektischer Formalistik. Es ist immerhin das umfassendste und theoretisch grundlegende Buch über die Schauspielkunst geblieben. Anregungen konnte Rötscher besonders aus Engels Ideen zu einer Mimik empfangen, ebenso von Tieck, Schlegel und aus gelegentlichen Bemerkungen Solgers.

Bedeutender als in diesem Buch ist Rötscher in seinen Abhandlungen über die Kunst der Einzelanalyse, in denen er sich zur Aufgabe macht, zu zeigen, inwiefern die Idee eines Kunstwerkes sich zur Form entläßt. Nichts ist irrtümlicher, als die vorerwähnte Schule von Rosenkranz, Gans, Hotho usw. die Inhaltsästhetiker zu nennen. Rötschers ganzes Bestreben besteht darin, aus dem Formalen das ästhetische Vergnügen zu erklären. Die Freude an der Kunst wird zurückgeführt auf die Übereinstimmung von Inhalt und Form, und in der Aufzeigung dieser Architektur ist Rötscher wirklich Meister. Wenn Hebbel schreibt, Rötscher stehe darin einzig da, und wenn Bamberger meint, er habe Genie zur Kritik, so ist das nicht übertrieben. Die Abhandlungen über Hamlet, Romeo und Julia, die Wahlverwandtschaften usw. ließt man auch heute noch mit größtem Genuß und reichem Gewinn. Angeregt war Rötscher zur Einzelanalyse von Solger. Der Ausbau und die Vervollkommnung der »Dekomposition« ist durchaus sein Verdienst. — Im Philosophischen kommt Rötscher von Hegel her, den er rückhaltslos verehrt und von dessen Unfehlbarkeit er überzeugt ist. Selbst im Stilistischen läßt sich eine starke Abhängigkeit Rötschers von Hegel wahrnehmen. Einen Beweis hierfür liefert wohl schon die folgende Darstellung, in der ich, um ein möglichst objektives Bild zu geben, zumeist Rötscher selbst zu Wort kommen lasse.

Zum Schluß der Betrachtung habe ich noch die Gesichtspunkte von Rötschers praktischer Kritik zusammengestellt [1]).

---

[1]) Eine systematische Zusammenstellung der ästhetischen Grundansichten Rötschers wird demnächst im Archiv für Philosophie erscheinen.

Nachstehend sind die Hauptwerke Rötschers aufgeführt. Einfachheitshalber habe ich im Text stets die in der letzten Spalte gewählte Abkürzung zitiert.

Aristophanes und sein Zeitalter	1827	I
Abhandlungen zur Philosophie der Kunst. .	1837, 38, 40, 42, 47	II: A. B. C. D. E.
Über Byrons Manfred	1844	III
Die Kunst der dramatischen Darstellung . .	1841, 44, 46	IV: A. B. C.
Seydelmanns Leben und Wirken	1845	V
Jahrbücher für dramatische Kunst	1847, 48, 49	VI: A. B. C.
Kritiken und dramaturgische Abhandlungen .	1859	VII
Shakespeare	1864	VIII
Dramaturgische Blätter.	1865	IX: 1, 2, 3, 4
Dramaturgische und ästhetische Abhandlungen	1867	X

I. Die Schauspielkunst.

a) Allgemeiner Teil.

α) Der Schauspieler im Verhältnis zum Publikum, zum Dilettanten und zur Kritik.

Die Kunst der dramatischen Darstellung hat die künstlerische Verwirklichung des Dramas zu ihrem Zweck. Die Schauspielkunst übt Wirkungen aus, welche an Stärke und Erschütterungen die aller anderen Künste hinter sich zurücklassen.

Das Material unserer Kunst ist die ganze Persönlichkeit des Menschen. Diese zufällige Individualität muß zum Instrument für die Kunst geformt und gebildet werden. In dieser Verstellung und Maskierung, sowie in dem Auftreten vor einer schaulustigen Menge liegt auch der Grund der Verachtung für den Schauspieler. Diese irrtümliche Mißachtung besteht in der Verkennung der Tatsachen, daß der Mime sich nicht zu einem endlichen, vielmehr zu einem idealen Zwecke verstellt. Wenn die Menge schaulustig ist, dann ist der Vorwurf ihr zu machen, nicht dem Künstler. Da nun jeder Mensch von Haus aus reden kann und auch die Gebärde hat, und da ferner die Schauspielkunst, die ihre Entstehung dem Nachahmungstriebe verdankt, anscheinend keine besonderen Schwierigkeiten bietet, so macht sich besonders in ihr der Dilettantismus breit. Gerade weil hier die empfangene Wirkung so überaus stark ist, möchte man gleich reproduzieren [1]). Ist ja doch dies das Wesen des Dilettantismus, daß er fast niemals sich in den vollen Besitz der Technik seiner Kunst setzt. Der Dilettant wird sich vorzugsweise in der Ausübung derjenigen Künste heimisch fühlen, in denen er ohne große Anstrengung schon etwas erreichen kann und Erfolge zu erringen vermag. Die schwierigsten Teile der Technik wird er vernachlässigen, weil sie ihm den Genuß erschweren. Denn der Dilettant will in der Kunst sich selbst zum Genuß bringen, während der Künstler in der Ausübung seiner Kunst sich befriedigt. Daher sich der Dilettant auf die Einzelheiten beschränken wird, die ihm gerade zusagen, die Totalität aber außer acht läßt. Ihm ist die

Entwicklung dramatischer Charaktere . . .	1869	XI
Theater und dramatische Poesie. Aufsatz im Staatslexikon von Rotteck und Welcker .	1843	St. L.
Aufsätze in den Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik	1827—1844	
Kritiken in der Haude- und Spenerschen Zeitung	1845—1863.	

[1]) IV: A: 3—12.

Kunst stets nur Mittel für seine Erholung und zu seinem Vergnügen. Es ist natürlich, daß der Dilettantismus sich in denjenigen Künsten besonders hervortut, in denen, bei einer selbst nur mäßigen Technik, schon eine Befriedigung der Eitelkeit möglich ist, so in der Musik, der lyrischen Poesie und der Schauspielkunst. Während es dem wirklichen Künstler vor allem um die Wahrheit zu tun ist, welche er, wäre sie auch bitter, vernehmen will, geizt der Dilettant vor allem nach Lob und sieht in der Entziehung desselben nur Neid und Mißgunst. Dem wirklichen Künstler sind seine Schöpfungen Notwendigkeiten, dem Dilettanten seine Produktionen mehr Zufälligkeiten, die auch ebenso hätten unterbleiben können. Der Künstler duldet für seine Kunst und verliert niemals den Mut, für sie zu wirken, der Dilettant wird durch Schwierigkeiten nur abgeschreckt und resigniert zuletzt. Der tiefere Grund hierfür liegt darin, »daß der wahre Künstler ein Geschöpf von Gottes Gnaden ist, der Dilettant aber sich niemals zur vollen Göttlichkeit aufschwingt« [1]).

Schließlich ist noch zu sagen, daß der Dilettant, um sich ein gewisses Relief zu geben, und sich dem Künstler gleichzustellen, auch in seinen Urteilen über die Leistungen anderer strenger sein wird als der Künstler, denn ihm fehlt vor allem die Keuschheit des Künstlers und die Demut vor der Idee.

Dem wahren Schauspieler tut also, wie jedem anderen Künstler, vor allem eine systematische Vorbildung not. Jede Kunst, wie wir wissen, ist eine Durchdringung des Allgemeinen und Individuellen; die Schauspielkunst eine Durchdringung der Schönheit und Wahrheit. Treten diese beiden Elemente gesondert auf, so ist dies der Kunstleistung nachteilig. Es folgt daraus eine dreifache Stellung des Schauspielers zum dramatischen Charakter:

1. Darstellung und Vollendung des dramatischen Charakters decken sich.

2. Wo die ideale Seite überwiegt, läßt der Schauspieler nach dem Individuellen gravitieren und ergänzt.

3. Je mehr hingegen ein Charakter nach der Seite der Naturwahrheit gravitiert, desto mehr hat der darstellende Künstler ihm Idealität zu verleihen.

Zu erwähnen wäre noch der skizzierte Charakter, für den z. B. Oranien und Alba im Egmont genannt werden können. Hier muß der Schauspieler auf die ganze Ausführung besondere Sorgfalt verlegen, um uns ebenfalls das Bild eines in sich fertigen und runden Menschen zu liefern [2]).

---

[1]) X: 57 ff.

[2]) IV: D: 55.

Was das tatsächliche Alter des Mimen betrifft, so ist Hauptforderung, daß er uns die Illusion des Darzustellenden verschafft. Wenn er nur, wo er jung zu sein hat, jugendlich aussieht, so ist gleichgültig, wie alt er in Wahrheit ist. Dies gilt auch bei den Franzosen, während der Deutsche verkehrterweise Natur mit Kunst verwechselt.

Wenn der wahre Künstler, der oft von der Mitwelt mißverstanden wird, auf die Anerkennung der Nachwelt hoffen kann, so ist dem Schauspieler dieser Trost versagt; er ist ganz an die Gegenwart gewiesen. Bei ihm ersetzt gewissermaßen die Intensität des augenblicklichen Siegs über das Gemüt die ihm fehlende Extensität in der Zeit. Daraus erklärt und rechtfertigt sich auch der Beifall; verdammenswürdig ist die Gunstbuhlerei.

Soweit das Verhältnis des Schauspielers zum Publikum. Einen kurzen Blick wollen wir werfen auf seine Beziehungen zur Kritik. Zwar ist die Theaterkritik heruntergekommen und der Schauspieler hört nicht auf sie; sie muß aber gehoben werden. Es ist der Instinkt des Künstlers, beim Kritiker ein entwickelteres Bewußtsein, eine tiefere Einsicht in die Geheimnisse seiner Kunst vorauszusetzen, welche bei dem mit einer gewissen Naturnotwendigkeit Schaffenden nie in so zusammenhängender Weise lebendig sein kann. Der Künstler will also an dem wahren Kritiker sein natürliches Korrektiv haben. Er ist für ihn der lebendige Kanon [1]).

β) Die Bildung des wahren Schauspielers.

Die äußeren Vorbedingungen für den Schauspieler sind ein wohlgestalteter Körper und ein normales Gesicht. Ein mißgebildeter Körper könnte höchstens in Ausnahmefällen zu komischer Wirkung Verwendung finden. Ein niedrig-sinnliches Gesicht ist eine fast unüberwindbare Schranke, während umgekehrt von der Natur dem Darsteller außerordentliche Vorteile verliehen sein können. Leider bleibt gerade, wo sie sich einfinden, der Geist häufig aus. Hinderlich ferner sind der gemeine Ton und der Dialekt; des letzteren bedient sich der Lokalkomiker. Auch hier kann zum Vorteil des Schauspielers die Natur ihm ein schönes Organ mitgegeben haben, das aber auch der Bildung bedarf.

Die Entwicklungsstufe nun des darstellenden Künstlers ist natürlich ganz verschieden und stellt sich ihm mehr oder weniger bewußt dar. Der Wissenschaft ist dies gleich. Sie erkennt die durch den Begriff mit Notwendigkeit gesetzten Stufen.

---

[1]) IV: A: 18—49.

1. Der Standpunkt der unmittelbaren Empfindung. Der Darsteller wird in seiner Empfindung durch einen dichterischen Charakter berührt. Dabei bleibt er stehen. Nicht er hat den Affekt, sondern der Affekt hat ihn. Er steigert lediglich seine Empfindungen, und da er sich nur stellenweise begeistern kann, so vermag er nicht, einen Charakter zu schaffen. Der Schauspieler ist hier Lyriker, mehr Deklamator als Darsteller, und er bleibt im abstrakt Allgemeinen[1]). Romeo, Mortimer, Don Carlos, alle sind sie einander gleich. Frauen stehen zwar ihrer Organisation nach dem Empfinden, überhaupt dem Instinktlichen näher. Auch werden sie von Übertreibungen durch angeborenen Takt zurückgehalten. Trotzdem erweist sich auch hier dieser Standpunkt der unmittelbaren Empfindung als unzulänglich. Beharrt ein Schauspieler auf dieser Stufe, so geht es ihm später, wenn die jugendliche Begeisterung verflogen ist, schlecht. Bestenfalls wird er Routinier. Mechanismus tritt an Stelle des Organismus.

2. Der Standpunkt der Reflexion. Hier erst befindet sich der Darsteller auf dem Boden der Kunst. Er will nicht sich geben, sondern einen Charakter. Er betrachtet sich objektiv, und er lernt die Technik. Allerdings droht hier die Gefahr, daß er auf der Stufe des Denkens mit seiner Gestaltung stehen bleibt und sie nicht zur Phantasiegestalt aufhebt. Etwas Absichtliches bewundern wir; das Denken ist befriedigt, aber nicht das Empfinden[2]). Wir sprechen vom verständigen Schauspieler; dieser ist wie ein korrekter Übersetzer[3]). Vom verständigen Schauspieler unterscheidet sich der geniale Darsteller.

3. Der Standpunkt des künstlerischen Schaffens und die verschiedenen Richtungen desselben. Hier durchdringt sich Wahrheit und Schönheit zugleich; es ist die höhere Eintracht der beiden ersten Stufen, es ist die zur Natur zurückgekehrte Kunst und die zur Kunst erhobene Natur. Der Künstler muß sich der Begeisterung hingeben und doch dabei besonnen sein. Auf dieser höchsten Stufe unterscheiden wir wiederum zwei Arten der Darstellungsform. Einmal solche Künstler, die besonders eine intuitive Anschauung haben; oft ist der Wirkungskreis beschränkt auf dämonische und komisch-phantastische Charaktere. Repräsentanten dafür sind: Fleck und Ludwig Devrient. Bei Frauen herrscht auch auf dieser Stufe die Empfindung vor, ohne daß sie sich des ganzen Umfangs ihrer Vermittlung zwischen Empfindung und Reflexion bewußt sind. Eine zweite Klasse genialer Schauspieler kommt mehr von der Reflexion her, häufig aus dem Grund, weil die Mittel von Haus aus nicht übermäßig sind. Wie die ersten

[1]) IV: A: 49—60. II: E: 189.
[2]) IV: A: 60 ff.
[3]) IV: B: 51.

in ihrer Darstellung mehr nach der Idealität neigen, so kommen die zweiten leicht durch die Fülle des Details dazu, die Wahrheit der Natur über die Realität zu setzen. So Iffland und Seydelmann.

Am hervorragendsten erfüllten die Forderungen der Schauspielkunst wohl Garrick und Schröder. Man kann sagen: bei diesen genialen Darstellern spielt der Instinkt die gleiche Rolle, wie sie der genialen Konzeption beim Dichter zukommt[1]). Jeder wahrhaft große Künstler ist originell. Die Darstellungsweise nämlich ein und und derselben Rolle kann verschieden sein. Jeder bildet den Charakter trotz aller Objektivität von seinem Standpunkt aus und hebt neue Beziehungen hervor. Die Naturmittel und die geistige Verwandtschaft, die der Künstler jeweils an die Rolle heranbringt, entscheiden über die Darstellungsweise. Wenn nun der originelle Schauspieler auch nicht genial sein muß, so ist er immer doch interessant, während wir langweilig einen Darsteller nennen, dessen Auffassung uns gar keine neuen Seiten zeigt, der auf der gewohnten Heerstraße marschiert[2]).

Von der Originalität unterscheidet sich die Manier. In ihr drängt sich die Persönlichkeit des Darstellers hervor; wir werden an den Unterschied des Darstellers und des Dargestellten gemahnt. Auf ihrem höchsten Gipfel ist die Manier Virtuosentum. Der ist ein Virtuose, der nur sich selbst und nicht die Sache will, der, statt sich zum Mittel der Kunst zu machen, die Kunst sich zum Mittel macht. Jeder große Virtuose war ursprünglich zu einem wahren Künstler veranlagt. Er ist ausgeartet. Der Virtuose ist eine ganz moderne Erscheinung und bedient sich der Reklame in jeder Form[3]).

b) Besonderer Teil.

α) Die Tonbildung.

Der Schauspieler muß dialektfrei sprechen, weil man sonst an seine Persönlichkeit erinnert wird. Die Vokale und die Diphthonge müssen rein ausgesprochen werden, um nicht gemein oder komisch zu wirken. Der Vokal ist der Träger der Empfindung, der Konsonant der Repräsentant der Reflexion. Der Laut hat eine symbolische Bedeutsamkeit, die durchscheinen muß. Der Ton muß moduliert werden, und es unterscheidet den Künstler vom Laien, daß ersterer die Modulation des Tones völlig beherrscht. Näher unterscheiden wir erstens Höhe und Tiefe. Nie darf man den Eindruck haben, daß im Ton das Äußerste gegeben ist.

---

1) IX:2:54.
2) X:53—55.
3) VII:241—246 und IV:B:94, 101.

Zweitens: das Portament ist die Fähigkeit getragener Betonung. Gleichwohl darf der Ton bei Anwendung des Portaments (Iphigenie, Natürliche Tochter) nicht schleppend und monoton werden, was namentlich von ungebührender Betonung der Nebensilben herrührt. Gräßlich ist das Tremolieren.

Vom Portament, das seinen Träger am Vokal hat, unterscheidet sich die Volubilität, deren Träger vornehmlich der Konsonant ist. Die Volubilität ist die Fähigkeit, rasch zu reden, und findet besonders im Konversationston ihre Anwendung.

Drittens ist noch zu beachten Stärke und Schwäche des Tones. Weiter das Atemholen. Es darf bei der Darstellung nicht hörbar werden, weil man an die physische Organisation des Schauspielers erinnert wird[1]).

Fortschreitend zur Betonung der Worte haben wir zu differenzieren zwischen dem logischen und dem symbolischen Akzent. Der logische Akzent betrifft die verschiedenen Verknüpfungen und Abhängigkeiten der Sätze untereinander, Einschiebungen, die Parenthese usw. Der symbolische Akzent versucht das Wesen der Dinge zu versinnlichen. Er will uns gleichsam durch den Ton die Anschauung der Dinge vergegenwärtigen. Die Worte, verbunden, ergeben den Rhythmus. Der Rhythmus der Prosa ist die Periode. Der Rhythmus der Poesie darf nicht forciert werden. Da der Rhythmus abhängt von den jeweiligen Situationen, so wird er beispielsweise im Lustspiel nicht so sehr betont wie im Schauspiel, und auch hier, innerhalb des Dramas, gibt es Unterschiede, über die aber keine abstrakte Regel, sondern nur der künstlerische Takt zu entscheiden vermag. Orest muß den Vers gewichtiger behandeln als Pylades. Da gerade durch Verse und insbesondere durch Reime die Deklamation sehr begünstigt wird, so hat man hier doppelt vorsichtig zu sein. Nichts nämlich ist unkünstlerischer als ein Darsteller, der mit seinem Organ kokettiert.

Die echte Charakterdarstellung fragt vor allem nach der Wahrheit, und ordnet diesem Ziel selbst die Schönheit unter[2]).

Weiter ist zu berücksichtigen das Tempo, wobei man die drei Momente der Allgemeinheit, Besonderheit und Einzelheit zu erwägen hat.

Erstens: die Tragödie fordert ein langsameres Tempo als die Komödie; die spanische Tragödie wieder muß rascher gesprochen werden als die Shakespeares. Das Tempo individualisiert sich zweitens nach dem Charakter der besonderen Figuren. Drittens endlich ist das Tempo

---

[1]) IV : B : 105—158.

[2]) X : 56 und 63.



bedingt durch die Stimmungsmomente eines und desselben Charakters, wobei wir besonders an Affekt und Reflexion denken. Tritt der Affekt bildlich objektiviert auf, so verlangsamt sich naturgemäß das Tempo. Unterbrochen wird das Tempo durch Pausen, deren wir drei unterscheiden:

1. Die grammatische Pause. Der Verstand allein hat sie geschaffen, der Verstand kann sie daher auch allein kontrollieren. Während man dieser Pause noch gar keine künstlerische Bedeutung beimessen kann, so darf man sie wohl der rhetorischen Pause zuerkennen.

2. Die rhetorischen Pausen sind wesentlich vorbereitend. Sie werden daher in der Regel da eintreten, wo sich eine Reflexion oder ein Gedanke als Ergebnis einer vorausgegangenen Erzählung darstellt. Hier macht die rhetorische Pause die Zuhörer aufmerksam und kündet den nachfolgenden Gedanken an. Endlich die ethische Pause, die bei plötzlichem Schicksalswechsel sich einstellt. Sie drückt uns das Ringen des erschütterten Gemütes aus, das Wort zu finden; sie ist recht eigentlich dazu bestimmt, uns die Arbeit des Gemütes desjenigen, der vor Erschütterung gleichsam sprachlos geworden ist, zu versinnlichen [1]).

Wir gehen über zum epischen, lyrischen und dramatischen Vortrag.

Epischer und lyrischer Vortrag sind Vorstudium zum dramatischen. Der epische Vortrag vollzieht sich ohne Selbstentäußerung; der Vortragende ist immer Rhapsode, Erzähler: er verleugnet nie seine Individualität. Im Vortrag ist zu unterscheiden das antike und das romantische Epos. Das erstere, objektiviertere, fordert große, sinnliche Ruhe im Ton. Im romantischen Epos herrscht Innerlichkeit und Glut der Empfindung.

Beim lyrischen Vortrag verschmilzt das Ich des Vortragenden mit dem des Gedichts.

Der Fortgang vom epischen und lyrischen Vortrag zum dramatischen ist ein qualitativer Sprung. Er verlangt nämlich die Selbstentäußerung. Es ist ferner des epischen Vortrags innerhalb des Dramas zu gedenken, welcher in der Form der Berichte und Erzählungen erscheint. Der Darsteller muß erwägen, wo und unter welchen Verhältnissen er erzählt. Er wird anders reden vor dem König, als vor seinen Freunden. Auch muß er in Betracht ziehen, inwieweit er selbst an dem Inhalt der Erzählung beteiligt ist. Ferner darf der Schauspieler nicht so reden, daß man die Empfindung hat, es stehe schon zu Anfang alles fertig vor seiner Seele. So muß man beispielsweise der Erzählung Nathans anmerken, daß sie improvisiert ist [2]).

---

1) X: 64 f.

2) IX, 2, 58 und IV, A, 159—220.

β) Die körperliche Beredsamkeit.

Der Körper muß in seiner Erscheinung den Charakter der Seele an sich tragen. Die ganz unwillkürlichen Gebärden, wie Erröten, Erblassen usw. fallen außerhalb der Schauspielkunst, dagegen gehört in ihr Gebiet die Gebärde, welche Ausdruck ist eines bestimmten, vorbedachten Zwecks. Beim Schauspieler muß die Gebärde bedeutsam und charakteristisch sein. Sie wird bedingt durch den jeweiligen Charakter. Wie man das machen muß, läßt sich nicht lehren; es bleibt dem künstlerischen Instinkt überlassen. Den Ausdruck der Anmut wird man darstellen als das Gleichgewicht des Sittlichen und Erzieherischen. Besonders die Frau wird ihn sich zu eigen machen müssen. Die edle Gebärde gibt uns den Eindruck eines sittlichen, selbstbewußten Charakters. Dieser Adel der Bewegung charakterisiert vornehmlich Männer.

In der Gebärde ist des weiteren zu beobachten die andeutende und die malende Gebärde, letztere besonders in unteren Ständen gebräuchlich. Das Spiel der Gebärde wirkt stetig fort; nie setzt es aus. Kein Affekt darf in der Gebärde unvorbereitet auftreten. Zusammengesetzte Affekte, z. B. Wehmut, als die Mischung aus Schmerz und Lust, müssen sich einheitlich abspiegeln [1].

Wir gehen nun über zur Betrachtung von Gebärde und Wort in ihrer Durchdringung.

γ) Gebärde und Wort in ihrer Durchdringung.

Hier bedenken wir zunächst die Lebensalter, das Temperament und die Nationalität.

Wo die Handlungen sich wesentlich aus dem Lebensalter erklären und ergeben, da muß das Alter auch in der Darstellung betont werden. Das Temperament kommt für das Drama wenig in Betracht. Also spielt es auch in der Darstellung eine untergeordnete Rolle. Wo das Pathos auf einer bestimmten Volksindividualität beruht, oder wo das Allgemeinmenschliche zurücktritt hinter nationaler Eigentümlichkeit, da muß auch der Schauspieler die Nationalität deutlich machen. Dies ist besonders im spanischen Drama notwendig. Im Lustspiel kann sich zwecks komischer Wirkung der spezifisch nationale Charakter viel stärker hervortun als im Trauerspiel.

Was die Darstellung der »anthropologischen« Zustände der empfindenden Seele anbelangt, so ist für den Schauspieler folgendes zu erwähnen: Soll das Traumleben auf der Bühne erscheinen, so gibt es zwei Möglichkeiten. Entweder liegt der Darsteller wirklich im Traum,

[1]) IV : A : 221—265.

dann muß in der Sprache, die zum Teil des logischen Akzents ermangeln soll, dadurch das Ausschalten des bewußten Willens ausgedrückt werden. Oder der Traum wird erinnert, dann muß etwas Dunkles, fast Geisterhaftes in der Stimme sein, wie bei Wallenstein oder dem Herzog von Clarence. In der Ahnung muß die umdüsterte Stimmung zu ihrem Recht kommen, wie auch die Vision, bei der namentlich die Darstellung ihres Werdens schwierig ist, einen geisterhaften Grundton zeigen soll. Für die Wiedergabe des Wahnsinns kann gar nichts gelernt werden; hier ist alles Intuition.

Der Todesarten gibt es mehrere auf der Bühne, wobei uns der Schauspieler stets den in irgendeiner Form siegenden Geist kenntlich zu machen hat. Man kann an Altersschwäche sterben wie Götz, oder durch Selbstmord wie Romeo, Gräfin Terzky, Emilia, Othello, oder durch fremde Hand wie Hamlet [1]).

Wir wenden uns zu den psychologischen Zuständen des praktischen Geistes. Die Schadenfreude hat etwas Satanisches, und darf das in der Versinnlichung nicht verleugnen. Gegenüber Hochgestellten muß Achtung, auch in den Gefühlsäußerungen, gewahrt werden. Demgegenüber steht die Kunst der Repräsentation. Die ganze Majestät Cäsars muß uns aus seiner Haltung entgegenleuchten. Die Verachtung darf nicht mit Leidenschaft dargestellt werden, wie der Haß. Das Gehaßte ist in meiner Vorstellung eine Macht, die ich zu vernichten trachte, während das Verachtete ein in meinem Bewußtsein bereits Vernichtetes ist. Die Heuchelei muß sich bei aller anscheinenden Wahrheit doch zeitweilig durch einen Blick, einen Laut als Lüge offenbaren. Plump darf sie aber nie sein, damit uns die Getäuschten nicht als Idioten erscheinen.

Die Liebe muß mit Feuer gespielt werden, weil man im geliebten Objekt die ganze Welt vereint sieht. Der Groll ist der lang zurückgehaltene Haß. Er muß wie eine Eruption wirken. Dahin auch gehört der Zorn, der komische sowohl als der großartige Zorn [2]).

Alle diese Momente vereinigen sich zur Charakterdarstellung.

δ) Die Charakterdarstellung.

Den Beginn im Schaffensprozeß der Charakterdarstellung macht die Auffassung (Totalanschauung) des Charakters. Die ideale Auffassung eines Charakters besteht in der Fähigkeit, eine Individualität als Repräsentanten einer Idee anzuschauen und festzuhalten. Auch im Negativen, so beispielsweise bei Richard III., Jago, ist noch das Positive zu gestalten.

---

[1]) IV: A: 265—307.

[2]) IV: A: 307—342.

Das Maß der Kraft, das innerlich Angeschaute zur sinnlichen Realität zu entäußern, ist der Gradmesser des schauspielerischen Genies. Die Charaktermaske hat nicht, wie das Gesicht der Wirklichkeit zufällig zu sein, sondern bedeutungsvoll. Um die historische Maske der jeweils darzustellenden Person braucht sich der Künstler nicht sonderlich zu kümmern; wenn uns nur der Charakter der dichterischen Gestalt gleich entgegenleuchtet.

Die Art und Weise, wie das römische Gewand getragen werden muß, die geschickte Handhabung griechischer Tracht, läßt sich nicht erlernen, sondern kann nur Eingebung der Phantasie sein. Jedenfalls soll die Drapierung stets Mittel bleiben und nicht Zweck werden. Die Kleidung kann einen symbolischen Sinn haben, auch muß die Haltung charakteristisch sein.

Jeder Charakter hat einen Grundton, den er beibehalten muß. Maske, Kostüm, Haltung und Grundton stellen ein festes Bild des Charakters vor uns hin. Nun muß er sich entwickeln, was in der Durchführung geschieht. In ihr müssen besonders die Übergänge, die Wendepunkte, betont werden.

Nicht vernachlässigen darf man das stumme Spiel. Hier gedenken wir des Zuhörens, das sich vom Ausdruck der Gleichgültigkeit bis zur fieberhaften Aufregung des Gemüts erstreckt [1]).

Neben dem Grundton ist zu berücksichtigen der ethische Akzent. Er offenbart den individuellen Gemütsausdruck des Charakters. Der Grundton erscheint wie die Architektur, aus dem sich der ethische Akzent in mannigfachen Gruppen abhebt. Ob das Parzenlied aus Goethes Iphigenie, losgelöst vom Drama, allein vorgetragen wird, oder von Iphigenie im Schauspiel, dies ist ein großer Unterschied: im ersten Fall bleibt der ethische Akzent weg.

So haben wir nach allen Seiten hin die Leistung und Aufgaben des Schauspielers erörtert, und es bleibt nur zu betonen, daß er sich nie als Selbstzweck, sondern stets als im Dienste des Ganzen und der Kunst stehend zu betrachten hat. Es kommt wesentlich auf das Ensemble an.

ε) Die Staatsschule.

Wie wir nun hier das Wesen und die Hauptmomente der Schauspielkunst geschildert haben, so bildet diese Darstellung die Grundlage für den Unterricht in einer Schule, die zur systematischen Bildung der Schauspieler errichtet werden muß. Der Staat selbst hat die Verpflichtung, diese Kunst mündig zu sprechen, indem er ihre Bildung

---

[1]) X: 66.

nicht mehr der bloßen Willkür überläßt, sondern für einen systematischen Unterricht sorgt [1]).

Das Bedürfnis einer Schauspielschule erklärt sich aus der gesellschaftlich veränderten Stellung der Schauspieler. Sie sind jetzt frei geworden, aber mit diesem Fortschritt ist auch die alles ergreifende Reflexion in sie eingedrungen. »Was sie in gesellschaftlicher Beziehung, von dem Standpunkt der Zivilisation aus betrachtet, gewonnen haben, haben sie auf der anderen Seite an künstlerischer Anregung und Freiheit der Empfindung eingebüßt« [2]).

Man muß daher aus ihrer Schwäche eine Stärke ziehen und sie gründlich bilden. Neben dem Einzelunterricht nach den vorhin erörterten Prinzipien ist vor allem auf die Erziehung zum Ensemble zu sehen. An der Spitze der Schule steht der Direktor, ein gebildeter Mann, der den wissenschaftlichen Unterricht erteilt, kein Schauspieler, da dieser selten didaktische Talente und Übung hat. Es sollen ungefähr zwanzig Schüler aufgenommen werden; der Staat hat einen jährlichen Zuschuß von 4000—5000 Talern zu geben [3]).

Wir betrachten nun noch die Umwelt, in der der Schauspieler seine Kunst zur Darstellung bringt: die Inszenierung und die Bühne.

c) Die Inszenierung.

α) Die Leseprobe und der Dramaturg.

Der Dramaturg hat Leseproben abzuhalten. Er muß zuerst das ganze Werk vorlesen und hat dann das Verhältnis der Rollen zur Idee des Ganzen zu entwickeln [4]).

β) Der Regisseur.

Der wahrhaft gute Regisseur ist selten. Seine Aufgabe ist, das dramatische Werk aus dem Gebiete der Phantasie in die szenische Wirklichkeit zu übersetzen. Um dies zu vermögen, muß der Regisseur zunächst ein Bild des gesamten Kunstwerks in seinem Geiste tragen. Nur wenn er das ganze Werk gründlich kennt, kann er ihm zu Nutzen gereichen, indem er den Darstellern künstlerische Winke gibt. Ein Regisseur, der sich darauf beschränkt, den Darstellern zu sagen, ob sie von links oder von rechts kommen, ist durchaus unfähig. Er darf auch nicht zum Schulmeister herabsinken, indem er auf kleinlichen Dingen herumreitet. Hat er die wahre Kenntnis des Werkes, so wird

[1]) II : D : IX.
[2]) II : E : 132 f. und VI : B : I.
[3]) VI : B : XII.
[4]) IV : A.

er die Schauspieler überzeugen. Er wird ihnen zeigen, daß er in das Ganze des Werks tiefer eingedrungen ist als sie, die Darsteller der einzelnen Rollen; er wird nicht nötig haben, durch ein Machtwort, seine Autorität und seine Stellung wirken zu wollen, sondern er wird das Ensemble überzeugen, daß alle seine Anordnungen der in der Natur der Sache liegenden Notwendigkeit entspringen.

Wollte man dies die theoretische Aufgabe des Regisseurs nennen, so ist noch zu sagen, daß er in der Praxis ein durchaus sittlicher Mann zu sein hat, dem es nur um die Verwirklichung künstlerischer Interessen zu tun ist, und dem vor dieser Rücksicht alle anderen weichen müssen. Sein Handeln muß ganz frei sein von allen nur persönlichen Motiven [1]).

γ) Szenerie und Kostüme.

Sobald irgend ein Teil des Dramas durch die Pracht der dekorativen Inszenierung einen ganz unverhältnismäßigen Anteil erweckt, so ist dies ein Übel und ein Nachteil für das Dichtwerk selbst, denn es wird stets dadurch das Mittel zum Zweck verkehrt. Die Inszenierung eines klassischen Werks kann nie einen anderen Sinn haben als den, die Illusion der Poesie zu fördern; sie darf nie für sich selbständig wirken wollen. Zuletzt bleibt die Inszenierung eben doch Beiwerk. Die Devise sei: »würdig, aber nicht prächtig, anständig und poetisch, aber nicht luxuriös« [2]).

Ebenso darf das Kostüm nie Zweck werden, sondern hat immer Mittel zu bleiben. Eine gewisse Symbolik kann bei Wahl der Farben hinsichtlich der Kostüme künstlerisch verwendet werden. Genaue und pedantische Strenge im historischen Drama ist lächerlich. Man hat mit Geschmack auf eine malerische Tracht zu sehen. So könnte Emilia Galotti gut in der Tracht der heutigen Zeit (1841) gespielt werden [3]).

d) Bühnenleiter und Publikum.

Das Drama gelangt zur Aufführung vor dem Publikum. Das Urteil des Publikums ist nicht maßgebend für den Wert des Stückes. Oft findet eine Mache Beifall, und das wahre Kunstwerk wird verkannt. Das Publikum ist eine vielköpfige Masse, ohne sonderliches Urteil und ohne große Gedanken. Jedoch es kann erzogen, sein Geschmack geläutert werden. Man muß das Zutrauen haben, daß der Sinn für das Gute und Vortreffliche nicht erstorben ist, daß er nur erweckt werden muß. Es ist ziemlich leicht, den Geschmack zu ver-

---

[1]) X: 16—19.
[2]) X: 13 ff.
[3]) IV: A: 369.

derben, aber schwer, ihn zu einer künstlerischen Höhe zu steigern. Man muß trachten, eine imposante Majorität im Publikum zu erziehen, die den guten Geschmack vertritt und das Unwürdige verwirft[1]). Diese Erziehung des Publikums hat der Bühnenvorstand zu besorgen, ebenso wie die Kritik dazu beisteuert. Es ist dies eine hohe Aufgabe, denn die Wirkung der Bühne auf das Publikum darf nicht unterschätzt werden. Der Vorstand hat in erster Linie die künstlerischen Interessen zu wahren, und darf den Forderungen des Publikums nur dann nachgeben, wenn sie sich mit jenen decken. Hat irgend eine Novität an einer anderen Bühne Erfolg, ist sie aber nach der Ansicht des Bühnenleiters künstlerisch minderwertig, so ist es sogar seine Pflicht, sich der Aufführung mit allen Kräften zu widersetzen. Umgekehrt hat er sich da für ein Werk zu verwenden, wo er wirklich kraftvolles Talent erkennt. Freilich ist dazu nötig, daß der Bühnenvorstand ein Mann von wahrhaft feinem, ästhetischem Bewußtsein ist. Neben den Novitäten muß er für ein klassisches Stammrepertoire sorgen, das als Grundbau der Bühne betrachtet werden muß. Wahrhaft schöpferisch kann er sich zeigen in der Besetzung der Stücke. Die richtige Verwendung der ihm zur Verfügung stehenden Kräfte ist eine Kunst[2]).

e) Das Nationaltheater.

»Das Theater ist ein großer Faktor in dem Welt- und Völkerleben, ein mächtiges Element für die Kultur der Massen, und in seiner höchsten Bedeutung ein großes, sittliches Institut«[3]). Das Theater hat einen außerordentlichen Einfluß auf das Volk. Aber der Staat ist sich dessen offenbar noch nicht bewußt geworden. Das Theater erscheint heute »als ein zur Belustigung und Ergötzung vom Staate zugelassenes Institut; oder, wie die Hoftheater, zur Erheiterung eines mehr oder minder kunstsinnigen Fürsten von demselben unterstützt«[4]). Ja, in gewisser Rücksicht ist das Theater ganz willkommen, indem der Sinn nämlich, durch den augenblicklichen Genuß, den es der Menge bietet, oft von den ernsten Fragen der Gegenwart abgezogen und verflüchtigt wird, »selbst ein unschätzbares Mittel, finstere Wolken von der Stirn des Volkes zu verscheuchen, und düstere, schwere Träume der Freiheit hinwegzugaukeln«. Das Theater soll aber aus dem Dienst des Fürsten als Privatperson in den Dienst des Staats, der der freie, vernünftige Organismus ist, übergehen, und es soll an der Verwirklichung des großen Zwecks echter Humanität mitarbeiten. Für die Zukunft des

[1]) IX : 2 : 56.
[2]) X : 8 ff.
[3]) St. L. : 395 und II : E : 54.
[4]) St. L. : 397.

deutschen Dramas ist das Beste zu hoffen. »Es wird einer nationalen Entwicklung entgegenreifen. Aus demselben Geist, aus dem Deutschland sich seiner politischen Trägheit entreißen wird, werden auch die Dichter auferstehen.«

Das Theater, hörten wir oben, soll nicht das bringen, was die Menge etwa begehrt, sondern was sie begehren sollte. Aber dies ist nur zu erreichen, wenn die Bühne sich auf ihre eigenen Füße stellen darf, und sich der Nation gegenüber für die Verwaltung der idealen Güter verantwortlich fühlt. Die Bedingung dazu ist, daß das Theater auch nach oben, d. h. von den unmittelbaren Einflüssen des Hofes unabhängig wird. Die Leitung der Bühne soll nicht mehr Hofcharge sein; sie soll direkt unter das Ministerium des Kultus, gleich der Akademie der Künste, gestellt werden. Blickt man auf die Entwicklung des Theaters, so steht der Gewinn des Nationaltheaters zu hoffen. Aus dem Wandertheater wurde das seßhafte Hoftheater. Aber wie die Schauspieler frei geworden sind, so muß auch das Hoftheater frei werden. »Wie das Hoftheater der absoluten Monarchie, so entspricht das Nationaltheater dem freien Staat« [1]).

II. Die Einzelanalyse.

a) Einleitung.

Alle diese hier geschilderten Forderungen, die im Grunde sämtlich »aus dem Wesen der Idee resultieren«, sind nun in Gemeinschaft mit andern Orts dargestellten theoretischen Forderungen bei der Beurteilung eines Kunstwerks in Anwendung zu bringen. Dabei kommt es der Philosophie der Kunst darauf an, die Begeisterung, mit welcher edle Naturen und dichterisch empfindende Gemüter im Genuß der Kunstwerke schwelgen, zu rechtfertigen und als des freien Geistes würdig ins Bewußtsein zu heben. Aus dieser Tätigkeit wird ein großer Gewinn hervorgehen, nämlich nicht nur ein direkter, indem das jeweils vorliegende Kunstwerk erklärt wird, sondern auch ein indirekter, indem die hier gewonnenen Gesetze sich auch auf andere Werke der Kunst projizieren. Hier wollen wir nun näher darauf eingehen, was das Wesen der Einzelanalyse ist.

»Sie soll die großen Kunstwerke in ihrer inneren Vernünftigkeit, ihrer Einheit von Gedanken und Darstellung begreifen« [2]).

Zunächst muß man den Gedanken des Ganzen ausfindig machen. Es ist uns zuvörderst bei jedem Kunstwerk um die Auffassung

[1]) St. L.: 395—407.

[2]) II: A: IV.

der Idee und ihrer Momente zu tun. Daraus wird sich die Art der Gestaltung und der ganzen Komposition als eine aus der Idee erwachsende schöne Organisation ergeben. Ein Kunstwerk ist in sich umso vollendeter, je mehr sich die ursprüngliche Konzeption desselben, wenn man sie von ihrer Gestaltung für einen Augenblick ablöst, auf einfache, aus der Natur des Grundgedankens mit Notwendigkeit folgende Begriffsbestimmungen zurückführen läßt. Je weniger zufällige Züge sich in einem Werke befinden, desto vollendeter ist es [1]).

Um nun zunächst den Gedanken des Ganzen, die Idee ausfindig zu machen, wird vorerst die Form des Kunstwerks zerbrochen. Der Bau wird dekomponiert. Es erhebt sich nämlich die Frage, »warum die dichtende Phantasie gerade in dieser Form sich entäußert hat, warum sie gerade diese und keine andere Gestalt angenommen hat«. Da muß man das Allgemeine der konkreten Idee in ihrer Besonderung nachweisen, und die von der dichtenden Phantasie erzeugte Gestaltung derselben als in sich vernünftig begreifen und auf diesem Weg das ganze Kunstwerk dem Gedanken unterwerfen [2]). Diese Untersuchung eines Werkes stellt sich in vier Phasen dar.

Zuerst handelt es sich um die Entwicklung der Idee. Hier wird, sozusagen metaphysisch, der Gedanke in seiner Notwendigkeit verfolgt und entwickelt. Sodann wird zweitens die Komposition des Kunstwerkes betrachtet. »Die Komposition eines großen Kunstwerks entwickeln heißt: das, was der Künstler durch die intellektuelle Anschauung aus seiner Genialität hervorgebracht hat, als in sich vernünftig organisiert nachweisen, mithin der oft unbewußt wirkenden und schaffenden Macht der göttlichen Vernunft im dichtenden Genius nachgehen und sie allseits ins Bewußtsein fassen.« In diesem Abschnitt werden die Personen als Träger des Gedankens nachgewiesen. Es wird gezeigt, warum dies gerade da steht und jenes gerade dort, die Personen werden in ihrer gegenseitigen Proportion abgeschätzt.

Drittens wird die dramatische Entfaltung des Werkes dargestellt. Dies heißt »die Komposition eines Dramas in seiner Gliederung überschauen«. Die Tragödie wird aktweise durchgegangen, die Notwendigkeit der Entwicklung und die Logik der Aktschlüsse aufgezeigt. Endlich muß man viertens die Charaktere schildern, womit man ihre besondere Beziehung zur Kunst der dramatischen Darstellung verbinden kann. Dieser letzte Abschnitt beschäftigt sich vorwiegend mit dem psychologischen Werdegang der einzelnen Personen und gibt Winke für die Darstellung [3]).

---

[1]) II : D : 3 f.

[2]) II : A : 18—22.

[3]) II : D : 1—97 und 109—182.

b) Einwände und Ausschaltungen.

Gegen diese Methode der Untersuchung nun, sagt Rötscher, könnten vielleicht folgende Einwände erhoben werden:

1. Der Standpunkt der subjektiven Empfindung.

Es wird der unaussprechliche Zauber jeder Dichtung gestört, die eigentliche Wurzel des Ganzen wird sich doch immer dem Gedanken entziehen; man stellt sich daher auf die subjektive Empfindung ein und benutzt sie als Maßstab. Die Folge dieser Beurteilung nach dem Empfinden ist grundloses Entzücken und Tadeln. Dieser Standpunkt bedient sich abstrakter, fertig zum Kunstwerk hinzugebrachter Vorstellungen, welche die Gründe für das stellenweise Lob, wie für den Tadel abgeben. Hieraus rühren mancherlei Mißverständnisse her, wie die Ablehnung Antonios im Tasso, die Verdammung der Wahlverwandtschaften usw. Die Quelle dieser falschen Beurteilung sitzt in dem »abstrakten Verstand, der das der individuellen Empfindung unmittelbar Zusagende zu rechtfertigen unternimmt und auf diese Weise sich nur mehr und mehr von der Erkenntnis der Totalität entfernt« [1]).

2. Die psychologische Methode.

Eine zweite Betrachtungsweise macht sich die lebendige Individualität überhaupt in ihrem ganzen Lebensprozeß zum Gegenstand ihres Anschauens und Forschens. Zur Erkenntnis des ganzen Kunstwerks reicht jedoch auch diese Methode nicht. Sie wurde von Tieck, A. W. Schlegel ausgeübt. Es fehlt hier jedoch die Einsicht in den inneren Zusammenhang der einzelnen Individualitäten untereinander. Sie kann nicht »die absolute Bestimmung des Einzelnen zum Ganzen aufdecken; schließt auch der psychologische Standpunkt die innere Welt des Individuums auf, so findet er doch nicht den Ring, wodurch dieselbe mit den übrigen Welten zusammenhängt, und durch welche sie wieder das Gesetz ihrer Bewegung empfängt«. Die psychologische Methode kann daher nur als Moment in der wissenschaftlichen Bemächtigung des Kunstwerks bezeichnet werden [2]).

3. Die philosophische Methode.

Philosophisches Denken und künstlerische Tätigkeit haben die absolute Einheit und Durchdringung der Entgegengesetzten zu ihrem Ziel. Denken und Dichten sind Strahlen ein und derselben Sonne. Dem Einwand, ob sich der Dichter denn das, was der philosophische Interpret entwickelt, wirklich bei seinem Werk gedacht habe, wird mit

---

[1]) II : A : 30—42.

[2]) II : A : 43—47.

der Antwort begegnet, daß die Phantasie sich stets zur konkreten Gestalt und zum angeschauten Bild entäußert. Eben die Form, die der Dichter halb unbewußt fand und gestaltete, bringt der geistesverwandte Philosoph ins Bewußtsein. Der Gedanke findet sich im Kunstwerk wieder, weil er dort seine Wesenheit und seinen ganzen Prozeß der Vermittlung Entgegengesetzter verkörpert anschaut, weil er dort das Unendliche, welches sich selbst Bestimmtheit und Grenze setzt, versinnlicht sieht. Der Denker übernimmt die Aufgabe, die »verkörperte Idee in den verklärenden Leib seiner Gedanken zu metamorphosieren«. Erst auf diesem Standpunkt kann von einer wahrhaften Kritik die Rede sein[1]).

c) Die wahre Methode.

Der Kritiker muß die Kenntnis der Idee haben, woraus die Kenntnis der Kunstgattungen resultiert, und womit er das Einzelobjekt mißt nach den Forderungen der Gattung. Was wir vorher ausführten, war im Grund nichts anderes, als eine nähere Erklärung der Idee, die wir ja kennen mußten, um mit ihren Maßstäben uns vertraut zu machen. Es ist eine weitere Aufgabe dieser echten Methode, das rein Zeitliche von dem wahrhaft Allgemeinen und Gehaltvollen zu scheiden. Man könnte geradezu das Gesetz aufstellen: die Qualität (der Wert) eines Kunstwerks ist direkt proportional der Quantität seines allgemeinen (zeitlosen) Gehalts.

Es ergibt sich nun ein dreifaches Verhältnis dieser Kritik zum Kunstwerk.

Erstens: Werke, die ganz auf die Zeit gestellt sind und nichts von der zeitlosen Idee enthalten, werden negiert und verdammt.

Zweitens: Im zweiten Stadium muß die Kritik das Positive im Negativen herausheben. Hierher gehören Werke, die wesentlich mit der Idee und ihrer absoluten Forderung zusammenhängen, die aber doch auch negative, teils einer bestimmten Zeit angehörende, teils aus der Schranke des einzelnen Subjekts stammende Seiten darbieten. Die Kritik wird ferner das Kunstwerk als Moment der historischen Entwicklung begreifen. »Die absolute Kritik erscheint als die Dialektik des weltgeschichtlichen Fortschritts.« »Ein höherer Gesichtspunkt kann niemals gedacht und aufgefunden werden, als der angedeutete, indem er das einzelne Werk, sozusagen *sub specie aeterni* betrachtet.« »Die Kritik überläßt hier die Nachweisung der negativen Seiten der objektivsten Macht, der geschichtlichen Entwicklung, und verzichtet so ganz auf ihr subjektives Tun und Betrachten, da sie nur das, was sich im Verlaufe ergeben hat, ergreift und innerlich verknüpft«[2]). Man

[1]) II : A : 48—58.
[2]) II : A : 59—66.

könnte, sagt Rötscher, ihm hier einwenden, jedes Drama sei ja ein geschichtliches Entwicklungsmoment, und als solches doch wohl notwendig, und also auch anzuerkennen? Dem ist aber nicht so. Es kommt wesentlich darauf an, daß die Forderungen der Zeit durch das Kunstwerk befriedigt werden, daß es die Kunst gefördert und weitergebracht hat.

Die Kunstwerke aber, die hinter ihrer Zeit zurückgeblieben sind, werden eben vom Kunstkritiker, der ja die Kenntnis der Zeitgeschichte und ihrer Forderungen hat, abgewiesen.

Wird also auch dieser Einwand von Rötscher beseitigt, so glaube ich, abweichend von der bisher beobachteten Regel, lediglich eine Darstellung der ästhetischen Ansichten Rötschers zu geben, hier meinerseits einen Einwand erheben zu müssen; dies geschieht nicht, um eine Kritik des Systems zu üben, was gar nicht zur Aufgabe gehört; nur um eine Antwort Rötschers vorzubereiten, die bei ihm nicht an der gehörigen Stelle steht und nicht klar genug herausgearbeitet ist. Wenn er nämlich seine Art der Kritik für die höchste erklärt, und wenn er ihren Triumph namentlich darin sieht, daß sich alles im Kunstwerk aus sich selbst erklärt, so muß man doch fragen, was das denn eigentlich heißt?

Es werden ja doch auch nur Normen aus dem Kunstwerk herausgelesen, die man herauslesen *will*, und es wäre schließlich keine Kunst mehr, Kunstkritiker zu sein, wenn man alles aus dem Kunstwerk zu seiner Erklärung von selber herauslesen könnte. Es wird eben die Kenntnis der Idee doch vorausgesetzt, und ihr werden die Normen entnommen. Diese Tat, die spezielle Struktur eines Kunstwerks aufzuzeigen, muß als schöpferische Leistung des Kritikers betrachtet werden; nicht jeder sogar, der die Kenntnis der Idee hat, könnte danach die innere Logik eines Kunstwerks nachweisen. Dies hat Rötscher gefühlt, und daher kommt es — und deshalb wollte ich es hier herausheben —, daß er überall betont, *Kunstverstand* gehöre notwendig zu diesem Geschäft. Darauf muß ausdrücklich aufmerksam gemacht werden, daß Rötscher überall das Künstlerische in der Kritik hervorhebt. Dichterischer Sinn, heißt es (II : A : 16), ist zu aller Kunstbeschäftigung unerläßliche Bedingung, oder (VI : B : 203), »in der Kunstbetrachtung reicht nun einmal nicht die Dialektik aus, es gehört dazu durchaus die künstlerische, auf Wahlverwandtschaft beruhende Anschauung, welche ein Kunstwerk durchlebt und es darum auch durch den Gedanken wiedergebären kann«. Ebenso II : A : 72, ferner IV : A : 47 usw. usw.

Drittens: Endlich bieten sich der kritischen Betrachtung Kunstwerke dar, die sich als ewige Offenbarungen der göttlichen Ideen kund-

geben. Hier erscheint die Kritik als die schlechthin anerkennende und ihre Anerkennung rechtfertigende Kunst. Diesen Werken gegenüber verwandelt die Kritik ihre vergleichende Tätigkeit in begreifende Einsicht. Hier waltet demutsvolle Hingebung an das Werk[1]).

So sehen wir, wie Rötscher die Idee als Maßstab der Kritik auffaßt, als einen Maßstab, der mit künstlerischem Takt bei Beurteilung des Kunstwerkes in Anwendung gebracht werden muß. Wir schilderten näher das Wesen dieses Maßstabes, die Entfaltung der Idee.

Nachdem wir so das dargestellt haben, was man theoretische Kritik nennen könnte, wenden wir uns zur praktischen Kritik, der Anwendung dieser Formen auf das einzelne Kunstwerk. Schließlich ist der beste Kritiker die Zeit, und nichts könnte ein vorzüglicherer Prüfstein für die Güte einer Kritik sein, als wenn wir auch heute noch die Urteile billigen, die sie vor siebzig Jahren gefällt hat.

III. Die Kritik.

Die Kritik, die auf der geschilderten Grundlage ruht, nennt sich wissenschaftliche Kritik. Denn die Erforschung und Kenntnis der Idee, welche ihre Grundlage ist, gehört der Wissenschaft an. Jede andere Kritik ist Raisonnement auf gut Glück. Diese Kritik aber hat den allein richtigen Maßstab. Ihre Aufgabe hat sie gelöst, wenn sie die Vernünftigkeit im Bau des Kunstwerks nachgewiesen, und somit den Grund unseres Wohlgefallens uns erklärt hat. Hüten muß sie sich dabei allerdings »vor der Sucht, zu konstruieren, die so leicht die Kunstbetrachtung lächerlich macht«[2]). Mathematisch können wir freilich im Kunstwerk nichts beweisen, wie im Grunde gar keine künstlerische Anschauung, denn es gibt in aller Poesie einen Punkt, der über alle Reflexion hinausragt und nur für die dichtende Anschauung selbst wirkt[3]).

Eine ungebildete Empfindung ist unfähig, ein Werk des Geistes in sich aufzunehmen. »Es gibt in aller Kunstbetrachtung einen Punkt, wo dieselbe geradezu apodiktisch werden muß, wo nämlich das Beweisen der Vernunft und Notwendigkeit einer Komposition aufhört. Die Kritik kann nachweisen, inwiefern die von einem Dichter aufgefaßte Idee poetisch oder nicht poetisch ist, ob sie dem Kreise der Poesie angehört, dem sie der Dichter zugeteilt hat, d. h. also: ob sie lyrisch, episch oder dramatisch ist; die Kritik kann nachweisen, inwiefern der

[1]) II : A : 69—72.
[2]) VI : B : 204.
[3]) VII : 95 und II : E : 36.

Bau des Ganzen dieser Grundidee entspricht, das Einzelne sich dem Ganzen einordnet, inwiefern namentlich in einem Drama jede Gestalt für sich ihr eigentümliches Lebensprinzip darstellt. Die Kritik kann hier das zarteste Nervengeflecht auffassen, kann die geheimsten Absichten des Dichters zur Anschauung bringen und die geringsten Lebensstörungen nachweisen. Aber sie kann die letzten Spitzen des individuellen Lebens nicht in ihrer Notwendigkeit beweisen, sie kann hier nur an das künstlerische Bewußtsein appellieren. Will jemand es unternehmen, einem anderen die Notwendigkeit der Sprech- und Denkweise irgendeiner Shakespeareschen Figur nachzuweisen?« [1]).

Wenn Rötscher, wie wir im vorhergehenden Abschnitt hörten, sagt, es gäbe eine Gruppe vollendeter Kunstwerke, denen gegenüber das Geschäft des Kritikers anbetende Erklärung und demutsvolle Hingabe sei, so muß man fragen, wie man denn wisse, welche Werke zu dieser Gruppe gehören? Ist der Weg so, daß ein Werk, das, mit dem Maßstab der Idee gemessen, diesem vollauf genügt, dann jener Gruppe zugerechnet wird? Wie vertrüge sich damit der Satz, der sich bei Rötscher findet: »Bei Shakespeare muß man eindringen, von der Voraussetzung seiner Größe ausgehend« [2]).

Wer setzte die Größe? Hier ist offenbar ein dunkler Punkt, der nur dann ein wenig geklärt werden könnte, wenn auch seine Begründung in das Reich jener dichterischen Anschauung verwiesen wird, die als zur Kritik nötig bezeichnet wurde.

Die hier geschilderte Aufgabe der Kritik betrifft die Einzelanalyse. Praktisch hat sie Rötscher an zahlreichen Werken ausgeübt, am ausführlichsten an Lear, Romeo und Julia, Kaufmann von Venedig, Wahlverwandtschaften, Faust II.

Die Kritik soll ferner, von der Beurteilung des Kunstwerks abgesehen, den Geschmack der Massen läutern, ohne dabei allerdings ihre Tiefe einzubüßen. Gerade im Übergang der Wissenschaft zum Leben, den zu befördern die eigentliche Aufgabe der Zeit ist (1845), werden Auswüchse gezeitigt. Unlautere Elemente mischen sich unter die Kritik des Dramas und verflachen und verseichen sie. Ihnen gegenüber muß die wissenschaftliche Kritik ihre Würde stets bewahren. Sie ist ruhig, vornehm und leidenschaftslos. Auch aus den Andeutungen, auf welche sie sich — namentlich in den politischen Zeitschriften — zu beschränken hat, soll noch die Wurzel der Erkenntnis hindurchscheinen. Das Zutrauen der Darsteller und Dichter soll sie gewinnen, ohne sich ihnen schmeichelnd zu nähern, indem sie vielmehr den Gedanken eine

[1]) VI : B : 151.

[2]) VIII : 5.

solche sittliche Würde einhaucht, daß sie auch die gerichteten Personen noch zur Achtung vor der Macht der Idee zwingt. Wenn sich gleich neben diesen Satz, in dem Achtung der Idee gefordert wird, in der Abhandlung, die Rötscher über die Kritik schrieb, die Forderung findet: die Kritik hat keinen fertigen Maßstab an die Erscheinung zu legen und sie in das Prokrustesbett eines abstrakten Begriffs zu zwängen, so können wir ihn vor dem Vorwurf der Unklarheit oder Phrase nur dadurch retten, daß wir das Wort abstrakt, wie es im Hegelschen Sinn verstanden wurde, dreimal unterstreichen.

In täglicher Ausübung der praktischen Kritik nun fällt eine Menge von theoretischen Äußerungen, die man unmöglich alle aufzählen kann. Es sind vor allem kritische Bemerkungen über die Schauspieler, deren hier zu gedenken wäre. Die Werke selbst werden stets an der Idee gemessen.

a) Kritik der Schauspieler.

Beachtenswert scheint mir die stete Betonung Rötschers, er werte die Künstler nach der Höhe ihres Rufes. So heißt es: »Die Künstlerin scheint uns durch das Maß ihrer inneren und äußeren Begabung von der vollendeten Versinnlichung einer Gestalt, wie die der Julia, getrennt zu sein — wie sich von selbst versteht, die Leistung des Fräulein Seebach nach dem höchsten Maßstab gemessen, welchen die Künstlerin nach ihrem Ruf für sich beanspruchen darf« [1]). Ein andermal erklärt er direkt: Die Aufgabe der Kritik wächst mit der Größe des künstlerischen Rufs, über welchen dieselbe zu Gericht sitzt [2]).

Stets wird die Darstellung zum Schluß der Kritik erwähnt. Häufig wird auf den Ton, auf die Deklamation, auf das Tempo der Darsteller näher eingegangen. Gelegentlich wird das Prinzip ausgesprochen, niemals über einen Künstler nach einer ersten Rolle ein definitives Urteil abzugeben [3]). Scharf wird getadelt, wo ein Schauspieler sich aus dem Ensemble hervordrängt. Hier fallen Ausdrücke wie: Virtuose, Komödiantenkünste usw. Stets wird bedacht, was des Stückes und was des Schauspielers ist. Rolle und Darsteller werden streng getrennt, und es wird darnach gefragt, ob der Darsteller hinter der Rolle zurückblieb oder ob er mehr aus ihr machte als sie vom Dichter aus ist. So heißt es: Die Rachel »ergänzt, überflügelt den Dichter« [4]).

Wie Rötscher auf die Darstellung einen direkten Einfluß hatte, dafür will ich für viele nur ein Beispiel geben: am 26. Mai 1846 forderte er den Schauspieler Franz, der den Geist in Hamlet gab, auf, nicht

[1]) VII: 97 f.
[2]) II: E: 174.
[3]) Sp.-Ztg.: 27. April 1860.
[4]) VII: S. 3.

mit geisterhafter, hohler Stimme zu sprechen, sondern mit Würde. Am 31. Oktober 1846 kann er zu seiner Freude feststellen, daß Franz seinem Rat gefolgt ist[1]).

b) Kritik der Inszenierung.

Gleich der Beurteilung des Schauspielers werden auch hier die im theoretischen Teil aufgestellten Forderungen in Anwendung gebracht. Es ist oft vom Tempo im ganzen die Rede, oft vom Ton, auf den das Ganze gestimmt war, wobei dann untersucht wird, ob er zu schnell, zu langsam oder adäquat war. II: E: 134 verlangt er für Othello einen großartigen Stil.

Einmal heißt es: »Die Länge der Zwischenakte, die wohl durch den Umzug der Sabine nötig sein mochte, tut bei solchen, auf ein rasches Ineinandergreifen berechneten Stücken der Wirkung immer Eintrag. Vielleicht ließen sich die Pausen zum Vorteil des Ganzen doch noch etwas kürzen« [2]). Auch in II: E: 14 wird darauf hingewiesen, daß der Szenenwechsel die Illusion stört. Ein andermal wird allzu große Dunkelheit, die auf der Bühne herrschte, getadelt[3]). Auch für das äußere Bild ist Rötscher sehr empfänglich. Gelegentlich der Neueinstudierung des Hamlet bemerkt er tadelnd: »Fortinbras im Hamlet erscheint als höherer Polizeibeamter, um den Tatbestand der Leichen zu konstatieren« [4]).

Für die direkte Wirkung Rötschers auf die Inszenierung der Berliner Bühne will ich zwei Belege anführen. VII: 184 schreibt er: »Zu rühmen haben wir noch an der neuen Inszenierung des Schauspiels durch Herrn Düringer, daß die Einrichtungen in den Schlachtszenen so getroffen waren, daß dabei vorzugsweise die Phantasie des Zuschauers angeregt wurde. Dadurch, daß diese Kämpfe mehr nur angedeutet, als wirklich vor unseren Augen ausgeführt wurden, daß man also auf eine sinnliche Illusion derselben verzichtete, enthob man sie zugleich der Lächerlichkeit, der sie zum Opfer fallen müssen. Wir haben stets bei diesen Massenkämpfen auf die Erhebung derselben in das Reich der Phantasie gedrungen«, und

VII: 188 f.: »Ferner erinnern wir an die große Szene zwischen Hamlet und der Mutter, wo endlich, worauf wir immer bestanden haben, die kleinlichen Medaillenbilder den lebensgroßen Bildern, wie sie Shakespeare offenbar fordert, gewichen sind.«

---

[1]) II: E: 151.
[2]) Sp.-Ztg.: 6. Juli 1846.
[3]) Sp.-Ztg.: 21. Februar 1860.
[4]) VII: 187.

c) Kritik des Publikums.

Schließlich wollen wir noch betrachten, wie Rötschers Kritik sich zum Publikum stellte. Es fehlt nicht an solchen Stellen, wo er mit Genugtuung konstatiert, daß sein Urteil mit dem des Publikums zusammenfalle, nicht an Hinweisen, das Publikum werde ihm hoffentlich zustimmen. Doch da, wo er anderer Meinung war, konnte er ihr auch kräftig Ausdruck verleihen, wofür folgende Stelle zeugen möge: »Der wilde Hervorruf des Herrn Hendrichs, dem der zweite Pistolenschuß des Hervorrufs des Herrn Hoppé gleich nach dem ersten Akt, ohne allen vernünftigen Grund, folgte, beweist, daß wir auf dem allerbesten Wege sind, im Theater den Beifall der Parteien und Koterien gegen den freien Beifall des gebildeten Sinns einzutauschen. Die Kritik hat das Recht und die Pflicht, solche Ungemessenheit als das zu bezeichnen, was sie ist! Hoffentlich haben die Künstler, welche solchen Beifall erfahren, Freiheit genug, dadurch mißtrauisch gegen sich selbst zu werden [1].«

* * *

Es heißt allerdings, die Psyche des Schauspielers von einem allzu idealen Standpunkt betrachten, wollte man ernsthaft glauben, es gäbe irgend eine Form des Beifalls, die ihm nicht wohltue.

Aber das Beispiel ist bezeichnend für die hohe und edle Auffassung, mit der Rötscher alle künstlerischen Fragen anpackte. Es haftet ihm stets etwas Philosophisches an, und wie es nicht leicht ist, aus seinen Schauspielkritiken das für die einzelnen Künstler Charakteristische herauszulesen, so kann auch der Einzelanalyse der Vorwurf einer gewissen Unlebendigkeit nicht erspart bleiben. Sie zeigt wohl vorzüglich die Architektur eines Kunstwerks, aber es fehlt ihr an Differenzierungsmitteln, an Handhaben, mittels derer sie die Wesensverschiedenheit Goethes von Shakespeare beispielshalber darlegen könnte. Hier hat sie ihre Grenzen.

Immerhin hat in ihrem Rahmen Rötscher so viel Wertvolles geleistet, daß man ihn neben Bulthaupt ruhig den größten Dramaturgen des 19. Jahrhunderts nennen kann.

---

[1]) Sp. Ztg. 10. Juli 1846 und vgl. auch II:E:98.

Bemerkungen.

Rhythmus in menschlichen Raumgebilden.

Von

August Schmarsow.

Oskar Walzel hat unter dem Titel »Wechselseitige Erhellung der Künste« versucht, einen Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe zu liefern [1]). Er berichtet an erster Stelle über meine seit langen Jahren geübte und so auch auf Schüler übertragene Methode, die Innenräume mittelalterlicher Bauwerke, besonders der Kirchen des Abendlandes, auf ihre rhythmische Gliederung zu untersuchen und dadurch zum Verständnis des schöpferischen Wesens der Architektur wie zur Erklärung des ästhetischen Erlebnisses in solchen Raumgestaltungen hinzuwirken. Leider muß ich, erst spät auf das Büchlein aufmerksam gemacht, sogleich anfangs erkennen, wie fern dem Literarhistoriker diese anschaulichen Dinge liegen, nach denen er gierig greift. Und dabei laufen ihm Verwechslungen und Irrtümer an so ausschlaggebenden Stellen unter, daß ich Einspruch dagegen erhebe, solches Zeug überhaupt unter meinem Namen zu verbreiten.

Da steht zu lesen: »Schmarsow scheidet drei Gestaltungsprinzipien: Proportionalität, Symmetrie und Rhythmus.« Mit Verlaub: dies tat Gottfried Semper, der große Architekt, dessen Lehre ich psychologisch weiterzubilden gestrebt habe. Falsch ist auch der Zusatz: »in ausdrücklicher Wendung gegen Riegl«. Doch das ist kaum von Belang im Vergleich mit dem folgenden Wortlaut: »Der Proportionalität weist er die erste Dimension zu, die Breite (sic!), der Symmetrie die zweite, die Länge (!), — dem Rhythmus die dritte, die Tiefe.« Uns andern ist die erste Dimension die Höhe, die zweite die Breite. Wenn jedoch auch Walzel die Tiefe als dritte Dimension anerkennt, so ist ihm die Länge wohl in die vierte Dimension geraten. Daß aber nicht etwa ein Druck- oder Schreibfehler vorliegt, über den der Verfasser des Vortrags auch bei der Korrektur hinweg gelesen hätte, ohne sich etwas dabei zu denken, das bezeugt drei Seiten weiter die gleich lustige Angabe: »S. billigt transitorische Bewegung doch auch der ersten Dimension zu, der von ihm die Symmetrie zugewiesen wird, und der zweiten, in der er Proportionalität ansiedelt.« Sollte mich danach nicht schon der Setzer für einen unverbesserlichen Rekruten gehalten haben, der mit derselben Hartnäckigkeit auch Rechts und Links verwechseln werde? Aber es ist Walzel allein, der sich so etwas leistet. Und obwohl er nun weiß, daß ich die Möglichkeit sukzessiver Auffassung auch in der ersten und zweiten Dimension ausdrücklich anerkannt habe, dichtet er mir die neue Behauptung an, ich nehme den Rhythmus ausschließlich für die dritte Dimension in Anspruch, nur Bewegung nach der Tiefe erfülle nach meiner Ansicht die strengen Bedingungen dieses Gestaltungsprinzips! Er selbst erwähnt meine Bezeichnung

[1]) Philosophische Vorträge, veröffentlicht von der Kantgesellschaft Nr. 15, Berlin 1917.



der Höhe als »Wachstumsachse«, die ich im Anschluß an G. Semper stets dort anwende, wo es sich um den Aufstieg von unten nach oben handelt, d. h. nicht um das Höhenlot, das von oben auf die Basis gefällt, also dem Gesetz der Schwere, des Falles gemäß aufgefaßt wird. Er weiß, daß ich in der zweiten Dimension dagegen mit Semper die Symmetrie walten lasse, in der wir das Prinzip des ruhigen Ebenmaßes, des Gleichgewichts im Stillstand erkennen; aber er weiß auch, daß ich hier, im Unterschied von Semper oder in experimentell-psychologischer Ergänzung, die transitorische Auffassung bei Anwendung des Mittellotes auf die Wagrechte vor uns hervorgehoben habe, d. h. die Abmessung von dem Schnittpunkt in der Mitte nach beiden Enden oder umgekehrt von dem Endpunkt links und rechts nach der Mitte zurück. Dies sukzessive Verfahren habe ich im Unterschied von dem simultanen, dem Festhalten der Symmetrie, mit Entfaltung oder Diremtion bezeichnet, der wieder Responsion oder Zusammentritt von außen nach innen gegenübersteht. Nehmen wir als Objekt, auf das wir diese Möglichkeiten übertragen, etwa die eine Wand eines Zimmers an, so stellen wir uns dabei ihrer Mitte gegenüber auf und verharren auf diesem Standpunkt. Sowie wir aber die beiden Hälften nicht allein mit dem Augenmaß als gleich hinnehmen, sondern wirklich nachmessen wollen, so ergibt sich, wie jeder weiß, eine neue Möglichkeit, ja die Notwendigkeit, unser Verhalten abzuändern, Entweder treten wir an die Wand heran, beginnen an einem Ende und messen sie, daran entlang schreitend, bis ans andere Ende durch, d. h. wir geben unseren festen Standpunkt auf, vertauschen ihn mit dem verschiebbaren — an der Wand, an dem Tisch, an der Bank vorbei —, und das Objekt bleibt immer seitlich von uns stehen. Oder, wir vollführen diesen Wechsel, wenn wir nicht selbst in Ortsbewegung übergehen wollen, doch wenigstens mit unserem Augenpaar, setzen links mit dem Fixierpunkt ein und verfolgen die gerade Linie durch, ihrer ganzen Ausdehnung entlang. Dies ist der Vorgang, durch den sich die Breite in die Länge verwandelt. Am selben Objekt die nämliche Dimension? fragt Walzel, und denkt, ich spiele nur mutwillig mit den Wörtern unserer Muttersprache. Nein, ich weiß, daß sie nicht nur für uns dichtet, sondern auch für uns denkt; es gilt nur zu erwerben, was wir in ihr ererben. Die Länge ist, sowie wir sie in transitorischer Bewegung vollziehen, nicht die zweite Dimension, sondern sie ist die dritte Dimension geworden, die Richtungsachse unserer Bewegung durch den Raum. Machen wir die Probe nur in einem Zimmer, wo wir Breite und Länge ohne Mühe unterscheiden, also einem mit rechteckigem Grundriß, wo die beiden kleinen Seiten den beiden größeren klar gegenüberstehen. Wir nennen jene die kurzen oder die Schmalseiten, diese, eben die längeren, die Langseiten. Und zwischen diesen überlegenen Parallelen entlang geht die Hauptachse des Zimmers, das wir deshalb als oblong bezeichnen, gegenüber solchen Formen, in denen die Größe der Seiten voneinander nicht so merklich abweicht. Nun mache man doch die Gegenprobe mit einem quadratischen Grundriß: wo ist da die Länge, wo die Breite? Oder mit einem kreisrunden, wo ist da die Tiefe unter all den gleichen Durchmessern, nach denen wir die Breite bestimmen? Ist sie im letzteren Falle nicht vielmehr zuerst ein Radius, nein jeder, den wir von dem Zentrum aus, in das wir uns selbst versetzen, gegen die peripherische Umfassungsmauer zu, als Ortsbewegung oder als Blickrichtung erproben? — und im Quadrat: ist die Tiefe der kürzeste Weg gegen die Mitte einer Wand, oder der längste in der Diagonale gegen jede der Ecken zu? Es sind keine sophistischen Klügeleien, sondern ganz konkrete Fälle des Raumerlebens, um die es sich handelt. Wer aber die drei Dimensionen noch nicht unterscheiden kann, der vermag auch hier allerdings nicht deutlich zu erfassen und festzuhalten, welche Verschiedenheiten der Auseinandersetzung des menschlichen Subjekts mit seinem umgebenden Raum sich

dabei ergeben. Es gibt Büchermenschen, die solche anschaulichen Dinge, auch mustergültig in sprachliche Form gebracht, überhaupt nicht lesen können, sondern immer darüber hinwegträumen. Es gibt gewiegte Literaten, denen solche Kost sehr bald zuviel wird, die sich deshalb darüber ärgern. So wollen auch wir lieber versuchen, nicht alles, was zusammengehört, hier auf einmal zu erledigen, sondern zum Teil auf andere Gelegenheit versparen. Aber im Anschluß an das kreisrunde Gemach, das uns als letztes Beispiel diente, sei hier noch die Frage nach der ersten Dimension berührt. Es ist die Höhe, die das menschliche Subjekt immer als eigene Vertikalachse mit sich herumträgt, das Wahrzeichen seiner aufrechten Haltung, seines Vorzugsrechtes, so daß von dieser Hauptachse unseres Koordinatensystems ausgegangen wird, und daß wir sie deshalb die erste nennen. Suchen wir nun unsere eigene Höhe einmal über sich selbst hinaus mit dem Blick zu verfolgen, also als Bewegungsrichtung in der Verlängerung durchzuhalten, so wird uns auch diese Dimension zur dritten, die vor uns liegt, wie wir vorher die Breite sich in die Länge verwandeln sahen. Wer daran zweifelt, schaue nur zum gestirnten Himmel empor, oder suche sich über die Entfernung des Mondes da droben Rechenschaft zu geben, indem er von sich aus mit dem Blick in die Weite hinaufdringt. Und diese Verwandlung der Höhe in die Tiefe da draußen kommt daher, daß unsere eigene Ortsbewegung sich gewohnheitsmäßig immer nach vorwärts vollzieht, gerade vor uns hin. Wir gehen nicht seitwärts wie die Taschenkrebse, noch aufwärts wie die Luftbewohner. Und die Richtung, die wir einschlagen, um sie geradeswegs durchzuhalten, erhält durch den Willensimpuls die sicher fühlbare Vorherrschaft, die sich ebenso auf die anderen Dimensionen überträgt, sowie wir unser Ich als vorwärtsdringend, zielstrebig gerichtet, hantierend oder irgendwie sonst agierend hineinlegen, also auch wenn wir nur sehen statt zu gehen. Das können wir uns schlagend durch ein Experiment zum Bewußtsein bringen: treten wir in einen hohen, zylindrisch aufsteigenden Turm ohne Fenster und ohne Geschoßteilung wie ohne Dach, so daß durch den Zinnenkranz nur der Luftraum des Himmels hereinschaut; dann gibt es für unser Augenpaar, je enger die Umfassungsmauern uns umschließen, keine Gelegenheit seine Sehweite zu betätigen und seinen Drang nach solcher Kraftübung zu befriedigen, als allein nach der Höhe; die erste Dimension gewinnt vollständig die Bedeutung der Richtungsachse, die Hegemonie über die beiden wagrechten, von denen die vor uns liegende Tiefe sonst überall den Ton anzugeben pflegt. Wie hier die Blickbahn nach oben die einzig ausführbare Bewegung in die Weite gewährt, so bleibt auch für jede Erdenflucht der Sehnsucht eben die Höhe der einzige Ausweg, und ihr Gegenteil, die unterirdischen Räume, die sich zu unseren Füßen öffnen mögen, oder als Unterwelt nur in unserer Phantasie existieren, erhalten den richtigen Namen, die Tiefe, doch auch in einem ganz anderen Sinne als die Tiefe des irdischen Schauplatzes vor uns, in den wir uns endlich durch die Tür hinausretten, durch die wir hereingekommen waren. Wie lange hat der griechische Gegensatz des ἄνω und κάτω die ganze menschliche Weltanschauung bestimmt. Aber auch in unserer sinnlich-wahrnehmbaren Umwelt und Außenwelt bekommen die drei Ausdehnungen einen mannigfaltigen Sinn, je nach der Beziehung zu uns. Und für die Architektur als künstlerische Schöpfung habe ich schon 1896 in einer kleinen Schrift »über den Wert der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde« darüber Auskunft zu geben und dafür psychologisches Verständnis zu wecken gesucht (Berichte der Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, 48, 1). Daß solche Erträgnisse anschaulichen Denkens nicht immer leicht auszudrücken sind, auch wenn man seine Muttersprache so handhabt, wie ich, das wissen die besten Meister genau. Aber, wenn man bei mir von einer »Schule« spricht und »kraftvolle Durchführung unab-

hängiger Arbeitsmöglichkeiten« anerkennt, wie Walzel (S. 11), so wird man sich doch selber sagen, daß solche Wirksamkeit als Lehrer garnicht denkbar ist, es sei denn — man habe das Zeug dazu. Als solcher will ich denn, nach achtunddreißigjähriger Tätigkeit an deutschen Universitäten, auch die Bedenken des literarischen Kritikers geduldig prüfen und für den Leserkreis dieser Zeitschrift willig aufnehmen, was er uns etwa zu bieten weiß [1]).

Vergleiche ich nun die Zitate aus Schiller, Schlegel und Herbart, die vor uns aufgereiht werden, so finde ich mit Erstaunen, wie willkürlich sie herausgerissen, ja wie hastig sie abgebissen sind, so daß Wertvollstes, das sich unmittelbar daneben anbot, beiseite gelassen und so zur wirklichen Klärung der Fragen garnicht vorgedrungen ward. Ernst Meumann aber, den Walzel bald beiseite schiebt, wo wir uns geflissentlich mit ihm verständigen wollen, bald umgekehrt gegen mich ausspielt, wo der Psychologe die Sache zweifellos besser verstand als der Literaturforscher, hat seinerzeit auch zu meinen Schülern gehört und sich später noch dazu bekannt, wie er das Hauptprinzip seiner eigenen Ästhetik, das Ausgehen vom künstlerischen Schaffen selbst, von mir übernommen. Es ist ein ehrliches Ringen der Geister, in dem ich noch mit meinem letzten Buch »Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters« über die früher erreichten Grundlagen hinausgegangen bin, zur Ergänzung und Vertiefung meiner damaligen Lehre. Wir wollten es alle nicht bequemer nehmen, wie Walzel es uns empfiehlt; und hatten nicht gegen Philosophen, sondern gegen rückständige Architekten und oberflächliche Rationalisten zu kämpfen, denen die psychologische Betrachtungsweise ebenso fremd oder gar verhaßt ist, wie die ästhetische. Ich brauche nur an die Aufnahme zu erinnern, die meine Leipziger Antrittsrede über das Wesen der architektonischen Schöpfung am 8. November 1893 bei diesen Herren der Tageskritik gefunden hat: eine Schande für sie selber!

»Schiller nannte in einem Briefe an Wilhelm Schlegel« — wird uns erzählt — »vom 10. Dezember 1795 den Rhythmus: das Beharrliche im Wechsel. Man könnte behaupten, daß in dieser ganz allgemeinen und doch schlagenden Begriffsumschreibung kein Bezug auf ein zeitliches Nacheinander walte (?). Schiller meinte es anders; er nennt gleichzeitig den Rhythmus: das Zeitmaß in seinen Bewegungen.« (Ich will nicht beanstanden, ob dies letztere den Sinn genau wiedergibt.)

»Wilhelm Schlegel nahm die Begriffsbestimmung auf.« (Ist das eine solche, und keine bloße Wortumschreibung?) »Er verwertete sie in seinen Berliner Vorlesungen 1801/2 (S. 242 ff.); auch er gebraucht hier den Ausdruck Zeitmaß.« Damit bricht Walzel seine, uns wenigstens noch wenig befriedigende Ernte ab, obgleich dort gerade eine wirkliche Definition geboten wird. Warum? »Den Rhythmus, erklärt Schlegel, könne man definieren: als eine solche Anordnung des Zeiterfüllenden, worin bemerkbare Verhältnisse stattfinden. Es gehört also zum Rhythmus zweierlei: ein gemeinschaftliches Zeitmaß für die ganze Reihe von Sukzessionen, und Abwechslung in der Dauer der einzelnen. Wo eins von beiden Stücken fehlt, ist noch kein Rhythmus vorhanden. Im letzten Falle, bei Sukzessionen von inkommensurabel verschiedener Dauer, die ohne Regel aufeinander folgen, leuchtet es von selbst ein. Aber auch das erste, Maß ohne Wechsel, — z. B. in gleichen Zwischenräumen wiederholte Glockenschläge —, sind nur die Grundlage des Rhythmus, noch nicht der Rhythmus selbst.« Das war doch wirklich ein Ertrag, der uns fördert; doch ersichtlich beziehen sich beide Dichter zunächst auf Hörbares, als ihnen auf dem Gebiet der Wortkunst oder der Musik Vertrautes. Indessen Schlegel findet

[1]) Im vorhinein darf ich auf meinen Aufsatz »Raumgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung« Bd. IX dieser Zeitschrift 1914, verweisen.



es doch notwendig, hervorzuheben, daß die Fähigkeit, den Rhythmus wahrzunehmen, unleugbar an unsere Organisation gebunden sei; wir sind »dabei auf solche Grade der Geschwindigkeit und Langsamkeit eingeschränkt, die mit dem fühlbaren Takt der Bewegungen in unserem Körper in einem nahen Verhältnis stehen«. Und erst nach dieser Rücksichtnahme auf die organischen Bewegungen, des Atems, des Herzschlags usw. (sogar bei Tieren) folgt das letzte Ergebnis: »Eine rhythmische Reihe drückt also zuvörderst das äußere sinnliche Leben aus; das Zeitmaß ist der Pulsschlag desselben, der Wechsel die freie Bewegung. Dann aber verknüpft das durchgehende, sich gleichbleibende Zeitmaß die Sukzessionen zur Einheit, es ist das Beharrliche im Wechsel.« Damit sind wir wieder bei Schillers Ausdruck angelangt; aber es ist das Zeitmaß, nicht der Rhythmus, das Schlegel damit belegt. Und es fehlt tatsächlich noch etwas, das er selbst im Früheren vorbereitet hat. Er setzt auch noch ein Anhängsel hinzu: »wenn vom Hörbaren die Rede ist, gleichsam das Bewußtsein der Tonfolge«. Was heißt das? Entweder die Erinnerung an die gehörte oder die Erwartung der bevorstehenden Tonfolge, oder gar beides: also das Bewußtsein der Regel und die Antizipation ihrer Erfüllung im weiteren Ablauf. Da steckt in der Tat die Hauptsache. Sowie wir von der objektiven Beschreibung des Rhythmus auf den Standpunkt des schöpferischen (oder genießenden) Subjekts übertreten, offenbart sich erst das Geheimnis des Zusammenhangs mit unserer menschlichen Organisation auf der einen und mit unserem Willensimpuls auf der anderen Seite. Der Rhythmus ist die selbstgewählte Regel, das immer wiederholte Maß, nun aber der freien Bewegungen, die wir uns vorschreiben. Er ist das Gesetz, das wir in unseren Willen aufgenommen haben, wenn wir Rhythmisches hervorbringen, und erst auf Grund dieses seelischen Aktes erwächst das Gefühl der Freiheit unseres Tuns. Die Wahl vollzieht sich im Einklang mit unserer Organisationsanlage, gleichwie die Reizmittel durch sie bedingt sind, nach Maßgabe unseres Temperaments, aber nicht des ganz absonderlichen, einseitig individuellen, sondern des einigermaßen gemeinsamen Erbes, des Einzelmenschen freilich, aber doch als sozialen Wesens. Und diese Übereinstimmung mit sich selbst gewährt die Genugtuung der stetigen Erfüllung, die wir als durchgehende Regel walten lassen, durch alle möglichen Variationen hin, bis in Ausnahmen noch überwindbaren Widerspruchs. Ein Gesetz aber, das unserer menschlichen Natur entspricht, und nicht nur uns allein, sondern auch Unseresgleichen gemäß ist, bewirkt weiter das willige Entgegenkommen des Verständnisses unserer Mitmenschen, bedingt die hinreißende Gewalt und Ansteckungskraft eines glücklich gefundenen Rhythmus, also die sozialisierende Energie, die er in gewissem Umkreis unfehlbar ausübt. Erst diese genetische Erklärung der Innervation, als des wesentlichen Bindeglieds, und der Einströmung des Willensimpulses, in Form eines rhythmischen Motivs, ergibt das Entscheidende, das auch über das Hörbare hinaus, für das Sichtbare und für alle Körperbewegungen überhaupt gilt. Wollten wir mit Schiller den Rhythmus das Beharrliche im Wechsel nennen, so müßten wir darunter die selbsterwählte Regel der spontanen Bewegungen verstehen, die einerseits über das zugrunde gelegte Zeitmaß in seiner konventionellen Gleichteilung hinausgeht, anderseits aber, durch alle Variationen und Modifikationen sonst hindurch, immer erkennbar wiederholt wird.

Meint Walzel nach seinem unvollständigen Zitat, diese klassischen Zeugen »hätten kaum in der bloßen Tatsache einer Reihe gleich großer, gleich weit von einander abstehender Säulen die Bedingungen des Rhythmus erfüllt gesehen«, so ist einmal diese Beschreibung des objektiven Bestandes in einer Basilika schon unzulänglich, weil z. B. die Bogenverbindung über ihnen hin nicht erwähnt wird; anderseits aber bin ich überzeugt, mit Schlegel wäre auf Grund der »Organisation«

des Menschen und des nahen Verhältnisses der Reizmittel zum fühlbaren Takt der Bewegungen in unserem Körper wohl eine Verständigung erreichbar, wo auch wir das Hörbare ganz ausschalten, von dem die Dichter wie die Musiker gern allein reden. Walzel selbst wendet mir ein: »Wohl wechselt auch da beharrlich die Säule mit dem Zwischenraum, der sie von ihrer nächsten Nachbarin trennt. Aber ein zeitliches Nacheinander kommt in die Säulenreihe nur durch das betrachtende Auge, das von Säule zu Säule weitergeht.« Ja, wer von uns hat denn behauptet, die Säulenreihe in der Basilika bewege sich tatsächlich selber im rhythmischen Schwunge?— oder sie habe über Nacht etwa einen Reigen vollführt, der am Tage dann noch nachzittere und uns in sich hineinziehe? Doch, Scherz beiseite: hier ist wieder, wie so oft in der Ästhetik, allein das empfangende Subjekt berücksichtigt, nicht, wie ich immer durchführe, vom schöpferischen Urheber ausgegangen. Wer hat denn die Säulenreihe so hingesetzt, ihre Abstände bestimmt, die Bewegungslinie ihrer Arkaden gezeichnet und gewollt? Die Bewegung des betrachtenden Auges aber reicht auch beim Besucher nicht aus. Walzel hat von meiner Zurückführung des Rhythmus auf den Gang des Menschen — durch den Raum hin — gar keine Kenntnis genommen. Für den rhythmischen Vollzug des Ganzen ist die Ortsbewegung durch die Wandelbahn entlang ganz unerläßlich, und hier wirken die drei Dimensionen ineinandergreifend zusammen bei jedem Schritt: die Höhe in den Säulen wie in der Obermauer und den Fenstern des Lichtgadens bis an die Decke, die Breite im Schaltraum und seinem Bogen, dessen Schwung schon ein Bindeglied mit der ersten Dimension enthält, in den gleichen Abständen der Wandglieder darüber, wie in der Kassettendecke oder der Wölbung. Blickbewegungen wirken nur deshalb, mit ihrem Vollzug im Nacheinander, so unwiderstehlich auf unsere organische Anlage zu rhythmischer Betätigung weiter, weil in ihnen der Konnex mit dem motorischen Apparat des ganzen Körpers gegeben liegt, und weil sie genau so als Ausfluß unserer Willensimpulse, unserer lebendigen Intentionen gefühlt werden, wie der Antrieb des Vorwärtsschreitens in der Richtungsachse des umschließenden Raumgebildes. Ich darf mich dafür sogar auf das Bekenntnis Goethes berufen, das Walzel selbst herbeizieht. Dieser anschaulich Denkende »verweist ausdrücklich auf die verwandte Wirkung, die sich *beim Auf- und Abgehen* im Petersdom ergebe«. Beim Durchwandern des Langhauses und der Kreuzarme von St. Peter hat Goethe in Rom das Raumerlebnis sozusagen am eigenen Leibe so stark erfahren, daß es so lange noch nachwirkt.

Ganz ähnlich wie bei Schlegel wird dann bei *Herbart* eine Hauptstelle unterschlagen, die notwendig dazu gehört. Was Walzel aus dem Lehrbuch der Einleitung in die Philosophie herbeiholt, ist doch, wie er selbst sagt, »etwas ganz Selbstverständliches«: — die Möglichkeit des Menschen zu simultaner und zu sukzessiver Auffassung. Nicht aber, daß wir überhaupt beide abwechselnd anzuwenden imstande sind, ist für unsere Angelegenheit von Belang, sondern der Unterschied des sinnlichen und geistigen Erlebnisses, der sich je nach der Vorherrschaft der einen oder der anderen ergibt, ist das, worauf es für die Ästhetik ankommt. Und damit hängen die weiteren Fragen zusammen, wie weit die Berechtigung der einen oder der anderen, wie weit die Durchführung der räumlichen oder der zeitlichen Anschauungsform in ihrer Ausschließlichkeit gehen könne oder gehen müsse. Wer sich so lange und eindringlich mit Lessings Laokoon beschäftigt hat wie ich [1]), dem sind diese Auseinandersetzungen zwischen den Künsten so geläufig wie das Abece

[1]) Meinen »Erläuterungen zu Lessings Laokoon«, Leipzig 1907 ist ein Sachregister zu meinen kunsttheoretischen Schriften beigegeben, in dem alle wichtigen Begriffe



oder das Einmaleins. Weshalb sollten wir das gerade aus Herbart holen, dessen ästhetische Winke in jenem Lehrbuch nicht einmal ausreichend entwickelt sind? — Aber weshalb verschweigt Walzel von dem wenigen, das sie bieten, gerade die Bemerkung über Symmetrie und Rhythmus samt näherer Auskunft, die sich daran anschließt? »Symmetrische Verhältnisse finden sich bei gleichen Zeiteinteilungen« [wirklich? fragt heute gewiß mancher Leser erstaunt, auch in der Zeit, und gar zuerst und ausschließlich genannt, wo wir sie lieber nur im Raume suchen] — »und beinahe in allem, was Rhythmus, was Takt und Silbenmaß heißt«. »Der Rhythmus kommt nicht selbständig vor; er verbindet sich mit sichtbaren Bewegungen, oder bei hörbaren Gegenständen mit den Abwechslungen teils des stärkeren und schwächeren, teils des höheren und tieferen Tons (Musiktons oder Vokaltons), teils eines mannigfaltigen Geräusches (z. B. Konsonanten).« Lassen wir die Anwendung auf das Hörbare, Tonkunst und Wortkunst, beiseite, so scheint Herbart beim Sichtbaren nur an die Körperbewegungen, etwa im Tanze, gedacht zu haben. Aber, daß symmetrische Verhältnisse auch im Rhythmus drinstecken sollen, wäre ein wertvoller Fingerzeig, zumal wenn er etwa erklären soll, weshalb dieses Gestaltungsprinzip nicht selbständig vorkomme. Erwartungsvoll lesen wir weiter: »Der wichtige Gegensatz des Oben und Unten bringt keine Symmetrie, wohl aber Sukzession in die Auffassung alles Architektonischen, aller Gestalten, der Pflanzen und Tiere.« Merkwürdigerweise wird der Mensch nicht erwähnt, und es fehlt die Auskunft, was sich denn statt der Symmetrie vorfinde: die Antwort liegt gerade für uns Menschen in unserem aufrechten Körperbau, im Vergleich des Oben und Unten mit unserer eigenen Gestalt, nach denen wir Pflanzen und Tiere wohl auch beurteilen: die Proportion, — statt des Gleichmaßes eben das Verhältnis ungleicher Teile. Da sind wir wieder bei der »Wachstumsachse«; aber Herbart scheint nur die sukzessive Aufnahme zu kennen, oder vergißt doch, daß nach solcher Vergleichung asymmetrischer Abschnitte, von unten nach oben oder umgekehrt, sowie das Verhältnis befriedigend gefunden wird, auch die simultane Zusammenfassung zur Einheit erfolgt. Und dies feste stillstehende Verhältnis haben die Architekten ja meistens im Auge, deren Lehre von harmonischen Proportionen sich bis zum Glauben an den Goldenen Schnitt verstieg. Dann aber folgt bei Herbart noch eine letzte Beobachtung sogar psychologischer Art: »Ursprünglich strebt der Blick nach oben und sucht in der Spitze oder im Gewölbe die Vereinigung des Angeschauten zu erreichen.« Darin läge ja eine Erklärung für das Erstgeburtsrecht der aufsteigenden Sukzession, und das käme unserer Wachstumsachse zugute. Bei der Spitze denke man etwa an die eines Obelisken, einer Pyramide, eines Glockenturms; beim Gewölbe an ein gotisches Rippenkreuz mit hochsteigenden Kappen oder den Einblick in eine Kuppel, vergleiche damit jedoch den Durchblick durch die Rundöffnung des Pantheons und unser vorher empfohlenes Experiment in engem fensterlosem Turm ohne Dach. Das Streben nach Vereinigung des Angeschauten ist eigentlich wieder ein Hinweis auf das Bedürfnis nach simultanem Einheitsvollzug, wie wir es beim Prinzip der Proportionalität anerkannt haben. Herbart hat hier seine Anregungen selbst nicht zu Ende durchgedacht [1]).

Angesichts dieses Tatbestandes bei dem Philosophen und der Verwirrung, die

mit den Stellennachweisen versehen sind, so daß sich der Leser bequem an der Hand dieses Hilfsmittels orientieren kann.

[1]) Übrigens ist ja bekannt, daß die §§ 98 und 99 wie Abschnitte der folgenden erst Zusätze der vierten Auflage von 1837 sind, also aus demselben Jahre, in dem Arnold Ruges Neue Vorschule der Ästhetik in Halle erschien.

bei Walzel selbst noch vorherrscht, bedeutet es doch wohl einen Fortschritt auch über Gottfried Sempers Prolegomena zu seinem Buch über den »Stil in den tektonischen und technischen Künsten« hinaus, wenn ich Symmetrie und Reihe konsequent voneinander trenne, je nach der simultanen oder der sukzessiven Aufnahme. Behalten wir ebenso der Proportionalität das stillstehende Verhältnis der Teile vor, wie dem Rhythmus die Lösung des festen Bestandes in fließendem Vollzug, so hätten wir auf beiden Seiten zwei Gestaltungsprinzipien. Die einfache Reihung entspricht dem durchgehenden sich gleichbleibenden Zeitmaß, bei Schlegel, also im Sichtbaren der schlichten Einteilung, etwa eines Lineals mit Zentimetermaß, oder der Skala eines Thermometers, die wir uns durch die gleichmäßigen Schläge eines Metronoms, Einschnitt für Einschnitt, entstanden denken können. Sowie wir darauf durch eine auffallende Farbe einen Abschnitt um den anderen solcher Maßeinteilung hervorheben, entsteht die alternierende Reihe. Und diese gehört bereits zu den rhythmischen Reihen, ist einfachster Fall der Erfüllung von Schlegels doppeltem Erfordernis für das Zustandekommen des R. Die fortgesetzte Wiederholung der gleichbleibenden Alternanz wird jedoch selber wieder zur einförmigen Regel. Erst ein drittes Element bringt lebhafte Abwechslung durch Reizkontraste. Um so entschiedener, wenn dieser neue Sinneseindruck die Kraft hat, seine beiden Nachbarn zu überbieten, sich als Dominante aufzuwerfen zwischen dem symmetrischen Paar von Trabanten. So entsteht die gruppierende Zusammenfassung, durch weitere Subordination nach Intensitätsgraden, durch Attraktion und Repulsion. Aber solch ein fühlbarer Stillstand wird im Fortlauf der Reihe, dem sich die Gruppe als größerem Ganzen einfügt, wieder aufgehoben; der Weitervollzug der durchgehenden Richtung löst auch solchen symmetrisch-proportionalen Komplex in den Rhythmus auf. Der Rhythmus ist also immer ein Prinzip der sukzessiven Auffassungsform, in dem solche Konzentrationsmotive um Anziehungspunkte nur wie retardierende Momente noch wirken können. Die Funktion des Rhythmus ist gerade die Erlösung aus dem Beharren in die Bewegung des Lebens. Dort das Gesetz der Kristallisation, hier die Freiheit des organischen Wachstums und Wandels, der Wechsel in den Bewegungen.

Walzel aber fragt mich am Schlusse dieses Abschnittes: »Wozu also die umständlichen Versuche, den Rhythmus nur für die dritte Dimension in Anspruch zu nehmen?« Ich kann ihm nichts anderes antworten, als was überall bei mir zu lesen war. Man muß sich nur das Vorzugsrecht klar machen, das die Richtungsachse unserer Betätigung immer unter den festliegenden Koordinaten genießt. Die dritte Dimension, die von unserem eigenen Mittelpunkt im Körper vorwärts in die Tiefe des Raumes dringt, ist als gewohnte Richtung unserer Ortsbewegung, alles Hantierens und Eingreifens in die Außenwelt schon durch das Mitspiel der Willensintention unseres Ich ausgezeichnet. Der fühlbare Impuls gehört zum Erfolg, zum Durchhalten der Richtung, ob wir die gerade Linie als kürzesten Weg zwischen Ausgangs- und Zielpunkt nehmen, oder die Schlangenlinie, die Spiralwindungen, die mannigfaltigsten Verschlingungen von Kurven aller Art. Der Richtungsverfolg verwandelt schon die beiden Dimensionen einer Ebene in die dritte, die durch sie mit ihrem lebendigen Zuge vereinheitlichend hindurchgeht und jede Konfiguration des Bestandes in den Rhythmus der Bewegungen auflöst [1]. (Vgl. diese Zeitschrift IX, S. 95, Anm.)

---

[1]) Neuerdings hat auch E. R. Baensch, Über die Wahrnehmung des Raumes, 1911 die Notwendigkeit des Willensimpulses für das Tiefensehen hervorgehoben, aber den Konnex mit den Erlebnissen der Ortsbewegung im Gehen nicht genügend erfaßt, geschweige denn aufgewiesen.



Nun aber hat Walzel es nicht allein für richtig erachtet, sondern — was mir erstaunlicher vorkommt — auch für erlaubt gehalten, aus meinem Buche »Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters« einen ganzen gesperrt gedruckten Absatz wörtlich abzuschreiben und, obgleich er durchaus nur kunstgeschichtlichen Inhalts ist, meinen theoretischen Erörterungen über die Strophe voranzuschicken, so daß der daraus sich ergebende Zusammenhang nun gewaltsam auf den Kopf gestellt wird. Das geht denn doch durchaus nicht an! Gegen solch willkürliches Umspringen mit meinem geistigen Eigentum muß ich um so entschiedener Verwahrung einlegen, als dadurch meine Darlegung zur kunstwissenschaftlichen Terminologie, die auf Allgemeingültigkeit abzielt, unter einen historisch bedingten Gesichtspunkt gerückt wird, von dem sie nicht beeinflußt sein darf. Das ist also auch ein Eingriff in das sinnvoll methodische Gefüge des Fachmannes. Die Anwendung der vorbereiteten Grundbegriffe auf die konkreten Beispiele, d. h. die örtlich und zeitlich bestimmten Denkmäler, soll erst im geschichtlichen Teil des Buches erfolgen, dessen erster Halbband nur noch den Innenraum des romanischen Kirchenbaues im Abendland enthält, während dessen zweite Hälfte erst den Innenraum der Gotik und dann den ganzen Außenbau beider Stile bringen muß. Das wird kein Sachverständiger anders erwarten und wird solche innere Notwendigkeit auch bei der Kritik respektieren. Das ist hier nicht geschehen, und der so entstellte Bericht W.s hat auch kundige Leser in die Irre geführt.

Der ganze Absatz, den Walzel seinen Hörern zum besten gibt, hat mit dem Thema des Vortrags gar nichts zu schaffen: er ist eine interne Angelegenheit für meine Fachgenossen. Was soll diese »Wiedergabe der wichtigsten Behauptung, die der Kunsthistoriker verficht«, in einem Exercitium logicum des Literaturforschers, der sich mit kunstgeschichtlichen Begriffen bereichern will? Der absichtlich im Druck hervorgehobene Passus steht bei mir ausgerechnet ganz am Schluß der Grundlegung: wie ein Eintrittsportal für den Durchgang in die Welt individueller Gestaltungen der Geschichte. Jeder Satz ist ein Wegweiser. Und der erste führt sogar abseits, nur kurz vorher Berührtes zusammenfassend, auf ein Gebiet, dem in meinem Buche nicht weiter nachgegangen werden soll (S. 2). »Der streng geschlossene Strophenbau ist das entscheidende Merkmal des oströmischen Kirchenbaues,« nachdem, wie jeder Kundige weiß, auch im Orient ursprünglich die Basilikenform verbreitet genug gewesen war. Die Anwendung meiner Methode auf das »Neuland der Kunstgeschichte«, das ich nicht aus eigener Anschauung kenne, habe ich damit erklärtermaßen den anderen Fachgenossen überlassen, die sich der Erforschung jener Gebiete gewidmet haben. Ohne jeden Versuch, ihnen etwa meine Auslegung des schöpferischen Vorgangs oder des genießenden Erlebnisses aufzudrängen, bleibt es von vornherein ihrem Ermessen anheimgestellt, wie weit sie dies heuristische Prinzip der rhythmischen Analyse verwerten zu können glauben oder nicht. Wie kommt danach ein Literaturhistoriker dazu, solche Anwendung trotzdem hereinzuzerren und sie zur Diskussion zu stellen, wo er vor Uneingeweihten spricht? — Mein nächster Satz besagt: »Die immer erneute Durchführung der regelmäßigen Reihe dagegen, das Gliederungsprinzip des Langhauses in seinem ursprünglichen Wesen als Wandelbahn, entschied den mannigfaltigen Entwicklungsgang der Rhythmik des Abendlandes, von den Anfängen der romanischen Basilika bis zur gotischen Kathedrale.« Das ist also der Leitfaden für den Gang durch den zuweilen labyrinthisch verschlungenen Reichtum der auf uns gekommenen Denkmäler auf dem Boden der westeuropäischen Kultur, mit denen allein ich mich beschäftigen will, weil ihre Chronologie wenigstens einigermaßen gesichert, ihr Schicksal im Lauf der Zeiten sorgfältiger durchforscht ist, als es anderswo bis dahin erreichbar gewesen.



Der Kundige weiß, wie viel Anläufe zu »Konzentrationsmotiven«, nicht ausgemachten Zentralanlagen allein, auch hier sich eingestellt haben. Davon braucht auf dem Wegweiser nichts gesagt zu werden; solche Überraschungen für den Laien mögen der Führung durch die Bauwerke selbst überlassen bleiben. Unvorbereitet wird der Leser sich ihnen nicht gegenüber finden, wenn er den Abschnitt mit jenem Schlagwort als Titel in meiner Grundlegung einmal beachtet hat. Wenn also Walzel ein Bedenken darin findet: ein Begriff der Verslehre sei nur für die erste Stufe benutzt worden, warum nicht gleichfalls für die zweite? warum nicht auch hier »ein eindeutiger metrischer Begriff«? — so kann ich ihm nur antworten, daß solch ein historischer Parallelismus mit der Verskunst an dieser Stelle noch gar nicht in meiner Absicht lag [1]). Ich habe mich nicht anheischig gemacht, dem Literaturhistoriker oder dem Ästhetiker der Poesie Belehrung darzubieten. Es ist sein Irrtum, diese Arroganz bei mir vorauszusetzen. Sein Wunsch, der ihm eingibt, überall Analogien zu suchen, hat ihn zu solcher Annahme verleitet. Seine Angabe (S. 17), meine Studien wendeten die genauen Bestimmungen des Rhythmus, die von der Verslehre herkämen, auf die Erforschung des Rhythmus in Bauwerken an, die Verslehre gewähre mir die Möglichkeit, Schichten in der Entwicklung zu trennen, ist eine falsche, und zwar in doppelter Beziehung. Einmal gebe ich eine ganz andere und vielfach neue Begründung der Lehre vom Rhythmus überhaupt, indem ich dabei auf den Gang des Menschen zurückgehe, und zweitens ist es nicht die Poetik, die mir die Freilegung tiefgreifender Unterschiede zwischen Menschengenerationen und Volkscharakteren im Sinne der differentiellen Psychologie ermöglicht, sondern es ist die Rhythmik der Schrittbewegungen, der Tastbewegungen, der Blickbewegungen mit allem, was sich bewußt oder unbewußt im künstlerischen Schaffen daran anschließt, d. h. ein Tatsachenkomplex, der uns in den erhaltenen Werken als Ausfluß der Ausdrucksbewegungen noch heute nachweisbar entgegentritt und im ästhetischen Erlebnis durch alle Künste hin mit urkundlicher Treue sich offenbart, von der Ornamentik angefangen, deren Prinzipien allen gemeinsam sind.

Deshalb fühle ich mich auch garnicht betroffen durch den Tadel, den der hier einseitig auf Erhellung der bildenden Künste durch die Formen der Poetik erpichte Kritiker gegen meinen letzten Satz vorbringt. Dieser lautet: »Die Abkehr von dem Bewegungsrhythmus als treibender Kraft der ganzen Raumkomposition (des mittelalterlichen Kirchengebäudes) zur Auflösung dieses Gestaltungsprinzips (d. h. des Rhythmus), — zur Beruhigung, zum Stillstand der Schau, und damit zum Einraum, bedeutet die Wendung zur Renaissance.« Diese Charakteristik eines allmählichen Übergangs durch die sogenannte Spätgotik, die wir in unserem Lande zutreffend als deutsche »Sondergotik« bezeichnen mögen, gleichwie die italienische im Trecento so heißen darf, — dieser letzte Wegweiser deutet über das Mittelalter hinaus, dessen Kunstgesetzen meine Forschung diesmal allein gewidmet ist. Deshalb wollen meine Winke hier nur andeuten, wie sich die weitere Entwicklung dazu stellt, zumal da ich in anderen Schriften ausführlich genug davon gehandelt habe. Walzel meint nun diese meine Aussage über Gotik und Renaissance dahin auslegen zu dürfen, sie involviere den »Gegensatz von Bewegtheit und Ruhe«. Dieser Gegensatz aber läge auf ganz anderem Felde, als die gesamte Lehre vom Rhythmus der Baukunst. »Bewegtheit« und »Beruhigung« seien Begriffe seelischen Verhaltens, »rhythmische und arhythmische Bewegung sind mathematische Begriffe«. Darauf muß ich erwidern: mathematische Begriffe gehören überhaupt nicht in die Ästhetik,

[1]) Ich kann also durchaus nicht einräumen, was O. Wulff in der Dtsch. Lit.-Zeitg. 1918, S. 1016, zugestehen will, und weise auch Strzygowskis Tadel zurück.



ebensowenig wie die Abstraktionen der Physik, oder die mechanistischen Grundhypothesen der Naturwissenschaft. Dann aber kann ich schon die vorangeschickte Interpretation nicht akzeptieren; denn ich spreche zunächst von objektiven Erscheinungen im Bauwerke, die wir in der Kunstwissenschaft mit jenen Ausdrücken zu benennen pflegen, die ich in aller Kürze auch hier gebraucht habe, wo ich mehr nicht vorwegnehmen wollte. Mit dem letzten Teil des Satzes setzt die Wendung zu den subjektiven Faktoren ein, deren Ausdruck wir in der Formensprache und Raumgestaltung mit unseren vergleichenden Mitteln verstehen lernen: »zur Beruhigung, zum Stillstand der Schau«. Walzels Einwand, von einem Stillstand der Schau könne angesichts der Renaissancebauwerke (wohlgemerkt, ich spreche von der »Wendung zur Renaissance« als einem bevorstehenden Stil, also noch immer von spätgotischen oder sondergotischen Innenräumen!) und dürfe keine Rede sein!! Wer muß das wissen, der Kunsthistoriker von Fach, — oder der Literaturhistoriker, der damit seine Finger an unsere Terminologie legt, die er selbst als überlegen preist. Nun, dieser ganze künstlich vorbereitete Einwand beruht auf einem völligen Mißverständnis meiner freilich zurückhaltenden, aber eben deshalb sorgfältig erwogenen Worte. Die historischen Symptome, die von der Raumkomposition der gotischen Kathedrale als eines großen dreigliedrigen Ganzen, das durch den Richtungsgegensatz zwischen Chor und Langhaus im Zusammenstoß unter der Vierung und die seitliche Ausladung der ebendort entspringenden Kreuzarme zustande kommt, allmählich zur Bevorzugung des Einraumes, etwa in einem Saalbau gar, hinüberführen, diese Symptome der inneren Entwicklung sind natürlich nur einem Kenner der Architekturgeschichte geläufig, der auch einigermaßen mit der Kirchengeschichte einerseits und mit der psychologischen Raumästhetik vertraut ist. Ich weiß nicht, wie weit ich dies in dem Urteil bei Walzel voraussetzen darf, oder vielmehr auf fremde Quellen zurückführen muß. Sollte er sich etwa bei einem Vertreter der Baukunst am Polytechnikum Rats erholt haben, wie ich nach der Praemunitio auf S. 17 unten [1]) und der Berufung auf mathematische Begriffe vermuten möchte, so ist das sicher einer von jenen gewesen, die weder zur Ästhetik noch zur Psychologie irgend welches Verhältnis haben, sondern auch unsere Philosophen der klassischen Blüteperiode bei jeder Gelegenheit zu verhöhnen lieben. Ich spreche hier nicht zu solchen Kritikern, sondern versuche nur den Lesern dieser Zeitschrift zu dienen.

Die Abkehr vom Bewegungsrhythmus als der treibenden Kraft in der Longitudinalachse jener gotischen Kirchenbauten spricht sich in unverkennbaren Merkmalen der Beruhigung aller Verhältnisse (vgl. oben »Proportion« zu Herbart), wie im Zuwachs des Materialaufwandes der Bauglieder aus. Wir pflegen auch vom »Tempo« in der Abfolge dieser Glieder zu reden, also von Verlangsamung hier, wie bei der Hochgotik von Beschleunigung. Stellenweise begegnet schon die Einschaltung größerer Flächen, breiteren Wandverschlusses, schwererer Massenformen. Der entscheidende Schritt aber geschieht an einer bestimmten Stelle: nicht im Langhaus, der ursprünglichen Wandelbahn des gläubigen Kirchenbesuchers oder der feierlichen Prozessionen an hohen Kirchenfesten, sondern er ergibt sich erst am Ende dieser inneren Wallfahrtsstraße, eben unter der Vierung, angesichts des Zieles, beim Einblick in das Presbyterium mit dem Hochaltar und auf die Kultushandlung der Geistlichen an dessen Stufen. Hier entscheidet sich das wachsende Übergewicht der optischen Eindrücke, zu dem das gotische Gesamtkunstwerk besonders

[1]) Schon S. 13 macht sich W. zum Sprachrohr meiner erklärten Gegenfüßler unter den Architekten, deren Urteil über meine Schriften zur Baukunst auch auf die meiner Schüler ausgedehnt wird, als läge da Ansteckung vor!

durch seinen farbigen Idealraum im Lichtgaden die Augen und die Geister erzogen hat. Beim Übergang von dem verschiebbaren zum festen Standpunkte, eben zum Stillstand der Schau, die den vor ihr liegenden unbetretbaren Raumteil nur optisch und infolge dessen als Bild auffassen lernt, stellt sich der Umschwung ein, der dann erst diese neue Errungenschaft in der »Geschichte des Sehens« (wie Wölfflin sagen würde) auf die anderen möglichen Punkte ruhigen Verweilens überträgt. Natürlich bleibt die dem Menschen freistehende Alternative simultaner oder sukzessiver Auffassung der Raum- und Körperformen bestehen. Beim Rückblick des heimgesandten Kirchgängers nach der Messe, also durch das Schiff des Langhauses bis zum westlichen Hauptportal hin, mag z. B. noch lange bei dem motorisch-mimischen Typus die sukzessive Auffassung vorwalten, während der visuell-kontemplative Typus bereits zur Bildschau des perspektivischen Ganzen gelangt. Aber es kommt anderseits auch auf die Eigenart eben dieser formalen Gestaltungen an, ob sie mehr den Anreiz zur einen oder zur anderen Aufnahme durch das Augenpaar wie das Körpergefühl überwiegen läßt. Da erzählen uns ja die quergelegten Rechtecke des Rippengewölbes, die Jochweiten in ihrer Aufeinanderfolge, bis zur Rückkehr zu quadratischen, nun mit Sternbildungen, auch nur schematisch gezeichnet nebeneinander gebracht, schon eine ganze Geschichte des Strophenbaues. Die Abkehr von dem Nacheinander im rhythmischen Wechsel »bedeutet die Wendung zur Renaissance« hinüber. Das ist mittlerweile eine anerkannte Tatsache der tiefer schürfenden Kunstgeschichte. Die Beobachtungen differentieller Psychologie, die zu solcher Erkenntnis führen, sind freilich noch intimere Angelegenheiten eines engen Kreises von Fachgenossen, mit denen ich mich einig weiß, auch wenn die Meinungen noch nicht übereinstimmen. Solange die Verwandlungen des Raumgebildes, von denen hier die Rede ist, noch im Mittelalter spielen, gehen sie vielleicht den Musikhistoriker vorerst noch näher an, noch unmittelbarer wenigstens als den Literarhistoriker, bei dem stets der poetische Vorstellungsinhalt und sein vielseitig motivierter Zusammenhang als bunte Phantasiewelt sich einschiebt. Wenn man weiß, was die Kunstlehre des heiligen Augustin für die ganze Entwicklung der christlichen Kunst im Abendland bedeutet, so begreift man, daß auch Architektur und Bildkomposition immer von der zeitlichen Anschauungsform ausgehen, daß also die Reihung und der Rhythmus zu den wirksamsten Grundbegriffen für das Verständnis des Mittelalters gehören, wie daß Ornamentik und Kleinkunst aller Art oft besseren Aufschluß über die Sinnesart jener Zeiten gewähren, als die sogenannten Anfänge des monumentalen Stiles, in deren Fragestellung schon ein Rest von Vorurteilen klassischer Archäologie den freien Blick behindert. Ich weiß auch, wie weit der Geist der Gotik noch in die italienische Renaissance hineinreicht, besonders im Quattrocento, und brauche nur an die Kompositionsgesetze der Reliefs eines Lorenzo Ghiberti oder der Kirche Santo Spirito von Filippo di Ser Brunellesco zu erinnern, um begreiflich zu machen, was ich meine.

Auch über der Tür meines Seminars steht so gut wie bei Pythagoras einst oder Platon geschrieben: Μηδεὶς ἀγεωμέτρητος εἰσίτω, d. h. zu deutsch: Wer keinen Raumsinn im Leibe hat, bleibe nur draußen! Wenn aber Walzel als Fachmann der Literaturgeschichte wider mich aussagt, meine »Begriffsverwirrung« setze schon bei der Erörterung der Strophe ein, dieser Begriff sei »nicht zu voller Klarheit herausgearbeitet«, so frage ich, als ehemaliger Germanist und Mitschüler Erich Schmidts [1]),

[1]) Vielleicht interessiert es die Kantgesellschaft, wenn ich mich daneben dankbar zur Philosophie bekenne, da ich im Seminar bei Ernst Laas in Straßburg die Bekanntschaft von Hans Vaihinger und Paul Natorp gemacht habe, die sich



erstaunt nach der Begründung solchen Vorwurfs. Und was bekomme ich zu hören? »Sichtlich meint S. antike reimlose Strophen. Daß sie von neueren gereimten Strophen sich tief und grundsätzlich unterscheiden, brauche ich einem Forscher, der so fein eine antike Strophe künstlerisch zu erfassen weiß, kaum noch zu erläutern«. Freilich kaum! Aber die Ungewißheit, wie weit ich in meiner Erörterung (S. 77—91) antike reimlose Strophen oder die gereimten des Mittelalters im Abendland meine, hat Walzel nur wieder sich selbst zu verdanken, nachdem er jenen kunsthistorischen Orakelspruch am Schluß meiner Grundlegung herausriß und vor die Behandlung der Strophe stellte, so daß, wie gesagt, erst durch diesen Willkürakt die Unterordnung unter den historischen Gesichtspunkt verschuldet ward. An seiner richtigen Stelle muß der Begriff der Strophe natürlich beide Möglichkeiten umfassen: ob reimlos oder gereimt, ob antik oder mittelalterlich, geschweige denn modern, gilt da noch gleich viel, und die tiefgehenden Unterschiede bleiben noch außer Betracht, je mehr es gilt das Gemeinsame hervorzukehren und festzuhalten. Und da bin ich mir bewußt, diese Wesensbestimmung der Strophe gründlicher und abschließender herausgearbeitet zu haben, als sie mir von Literarhistorikern geboten ward. Mir scheint, Walzel hat sich überhaupt nicht danach umgesehen, sondern nur, was sichtlich in die Augen sprang, herausgefischt: das einzige vorgeführte Schema. Nur als Beispiel für eine besonders geschlossene Einheit, wie sie mir später für den Vergleich mit dem Strophenbau im Kirchenraum dienen soll, habe ich zur Demonstration ad oculos die sogenannte alkäische Strophe gewählt, ohne daß es mir auch hier darauf ankam, die ganz individuelle Erfindung dieses Griechen etwa mit authentischer Genauigkeit festzuhalten. Über ihre ganz freie Zurechtmachung für meinen Zweck und ihre anschauliche Übertragung in räumliche Verhältnisse will ich an anderer Stelle noch einmal ausführlicher Rechenschaft geben. Auch da mußte ich mich für ein Schema der Disposition im Raume entscheiden. Hier sei nur darauf hingewiesen, daß schon die paarigen Glieder zu Anfang nach Art der »Stollen« parallel zu einander aufgestellt worden, und daß die Schlußzeile als »Abgesang« bezeichnet ist; mithin war die Analogie zwischen den einzelnen Bestandteilen des antiken Vorbildes und denen viergliedriger Gefüge des Mittelalters genügend hervorgehoben, um erkennen zu lassen, daß da an beides zu denken sei. — Bleibt nur die strittige Frage, wie dann die dritte Zeile betrachtet werden müsse. Sie muß jedenfalls über die beiden ersten gleichlaufenden oder gleichstehenden Glieder hinausgehen, also den eigentlichen Körper des ganzen Komplexes bilden, vielleicht mit der letzten Zeile zusammen wie Rumpf und Kopf, oder umgekehrt wie Kopf und Schweif, den Hauptbestandteil ausmachen. Dann ist entweder diese Mitte schon der eigentliche Kern, und dann sicher ein Aufschwung zur Höhe, oder erst die vierte Zeile gibt die letzte Zuspitzung, die Pointe, zugleich mit dem Abschluß. Zweifellos ist mehr als eine Möglichkeit vorhanden. Geflissentlich aber bin ich Vergleichen mit deutschen Volksliedformen (zumal in moderner Nachahmung bei Heinrich Heine) wie mit Sonetten und Canzonen aus dem Wege gegangen; denn dazu wird sich die Gelegenheit später oft genug bieten, wo eben Gebilde zeitgenössischer Metrik am Platze sind. Auch Walzel sieht ja ganz richtig ein, ich bleibe »bei dem Allgemeinbegriff Strophe stehen«. Wenn er das Warum nicht versteht, so verurteilt er mit dieser zutreffenden Bezeichnung meines Verfahrens zugleich das seinige, darüber abzuurteilen.

Am Schluß holt er sich einen bescheidenen Wink, über die Vergleichbarkeit

---

vielleicht noch erinnern, welche damals unvergleichliche Schulung dort zu holen war.

solches viergliedrigen Baues mit dem rhythmischen Bildungsgesetz einer Palmette, aus der Anmerkung unter dem Strich in den Haupttext seines Vortrags herauf, um sich daraus einen glänzenden Abgang als Redner aufzubauschen. Vielleicht schaut er sich doch einmal meine »Anfangsgründe jeder Ornamentik« (in dieser Zeitschrift V, 2, 3) an, um sich darauf zu besinnen, ob nicht auch solche »wechselseitige Erhellung der Künste wissenschaftlicher Prüfung standhält«. Ich wundere mich, daß dieser Kritiker keine Ahnung davon zu haben scheint, wie sehr die Grundgesetze formaler Bildungen allen Künsten und nicht nur denen »höheren Ranges« gemeinsam sind, und daß sich oft nur der Maßstab oder das Medium verändert, in denen durchgehende Prinzipien zur Erscheinung kommen [1]). Ein solcher Neuling auf mir heimischem Boden findet den Mut, mir Unklarheit, ja einen gefährlichen Hang zu Verdunkelungen vorzuwerfen. Ich habe kein Verlangen mehr nach seinen »Erhellungen« der bildenden Künste.

Das soll uns indessen nicht abhalten, etwas Besseres zu tun, d. h. das Gestaltungsprinzip des Rhythmus in den Raumgebilden der Architektur noch etwas weiter zu verfolgen, als durch die geschichtlichen Perioden, die bisher schon berührt werden mußten. Unter der Überschrift »Die künstlerische Bewältigung des Raumes« hat soeben ein glücklich erleuchteter Meister wie Fritz Schumacher den Grundbegriff des Rhythmus in diesen Blättern wieder aufgenommen (XIII, 4). Er fordert zunächst, in Randbemerkungen zu Wölfflins Terminologie von der Malerei her, die Durchfühung der Gesichtspunkte bis zur städtebaulichen Aufgabe. Das bringt wieder die große Dreiteilung der Baukunst ins Gedächtnis zurück, die ich 1893 in meiner Leipziger Antrittsrede aufgestellt und für die schöpferische Tätigkeit der Gegenwart verfochten, dann aber 1897 auch in Renaissance, Barock und Rokoko an geschichtlichen Beispielen konsequent verfolgt habe. Erst der Innenraum, denn die Architektur ist vor allem Raumgestalterin; dann der Raumkörper, die plastisch abgeschlossene Gesamtform, die in den allgemeinen, zunächst unbezeichneten Raum, auf die Erdoberfläche gesetzt wird; endlich die Auseinandersetzung solches Baukörpers mit anderen in seiner Nachbarschaft, der weitere Zusammenhang mit der Umwelt, in Straßenzügen und Platzanlagen, draußen in freier Natur oder im Innern einer Stadt, eines Dorfes, einer Kolonie, genug die Raumgestaltung im großen, die wir unter dem Kapitel »Städtebau« oder »Kulturstätten« des Regnum hominis begreifen.

Daß Wölfflin in seinen kunstgeschichtlichen Leitbegriffen bei der architektonischen Schöpfung als Einzelgebilde stehen bleibt, das (meint Schumacher mit Recht) versteht sich doch nicht etwa von selbst. »Wir sind heutzutage geneigt, als einen der wichtigsten Gesichtspunkte zu betrachten, wie ein Werk der Baukunst sich in das Gefüge seiner baulichen Umgebung einpaßt, oder — richtiger gesagt — das Gefüge eines Bautenzusammenhanges erzeugt.« Es sei erlaubt, aus diesen Ausführungen was ich brauche wörtlich herauszuheben, damit es hier den Abschluß bilde.

Vergegenwärtigen wir uns eine Stadtanlage mittelalterlichen Charakters, »die durchweg auch die Anlage der Frührenaissance bleibt«, so wickelt sich die Wand einer Straße oder eines Platzes für den entlangwandelnden Betrachter, künstlerisch genommen, wie ein Bildstreifen ab, oder, wie ich meinerseits lieber sage, wie ein

[1]) Da müssen notwendig z. B. mit einem Dreiblatt die Terzine, mit einem Vierblatt der Vierzeiler, mit einem fünfblättrigen Blumenkelch der fünfgliedrige Komplex aus Tektonik und Poesie ebenso verglichen werden wie mit der statuarischen Gruppe.



Relieffries. Denn die wohlangelegte Straße kommt »diesem Prozeß der Abwickelung der Einzeleindrücke«, d. h. wie ich hinzufügen möchte: dem Ablesen der Reihenfolge bei stetig verschiebbarem Standpunkt gemäß, — »durch leise Krümmungen und Biegungen entgegen. Ähnlich ist es beim Platze«, — eben, wenn wir uns den Menschen in bequemer Sehweite, eigentlich des Nahsehens, im Entlangschreiten an den abschließenden Seiten des Platzes hin vorstellen, noch nicht in weiterem Abstand, gegenüber dem Prospekt des Ganzen. »Noch ist der Luftraum, den die Gebäude umschließen, als Raum nicht empfunden.« Das heißt in Schumachers Sinne noch genauer bezeichnet: noch nicht als Bildraum, nicht als optische Einheit gefühlt und ergriffen. »Das negative Gebilde, das die materiellen Körper mit ihren Außenwänden umschließen, beginnt erst in der klassischen Zeit [soll heißen: Hochrenaissance] gefühlt zu werden und wird erst in der Periode des Barock der Angelpunkt des künstlerischen Empfindens.« In dieser Zeitepoche erst wird der neue »Raumbegriff« gewonnen, ein Raumbegriff, der außerhalb der einzelnen individuellen Schöpfung liegt [d. h. über den Einzelbau und eine Reihe oder Gruppe von solchen hinausgreift] — ein Begriff, der die einzelne Leistung, wenn man will, unfreier werden läßt, die Architektur von ihren größten Gesichtspunkten gesehen aber erst völlig frei macht.« Das ist vortrefflich gesagt und schlagend in seiner Bedeutung für den inneren Umschwung des Schaffens hingestellt. Es ist der Übergang zu dem, was wir im Sinne Michelangelos die Komposition im Großen genannt haben, oder im Sinne der malerisch gesonnenen Nachfolger als Wirkenszusammenhang bezeichnen können.

»Die Baukunst setzt nicht mehr bloß Massen in die Unendlichkeit des Raumes und fängt in deren Innern einzelne Stücke des Raumes wie in kleinen Kapseln ein, — sie beginnt die Unendlichkeit des Raumes selber bewußt zu gestalten.« Das klingt an die Tonart meines Schriftchens über das Wesen der architektonischen Schöpfung an, und könnte, dorthin versetzt, die Brücke zwischen zwei Abschnitten der oben erwähnten Disposition bilden. Und vollends: man darf, »wenn man die Worte richtig auffaßt, sagen, daß aus einer zweidimensionalen Empfindung erst jetzt eine dreidimensionale erwächst«. Freilich, wenn man die Worte recht verstehen will! denn das verstanden die tonangebenden Architekten und Kritiker der Fachliteratur um 1893 noch nicht, oder wollten es aus dem Munde eines Universitätslehrers nicht hören. Sie hätten, mit ihrer Feindschaft gegen alle Philosophie, damals in solcher Formulierung nur abstrakte Phrasen gefunden, und vielleicht stand es noch 1905 nicht besser, als ich mit meinen Grundbegriffen der Kunstwissenschaft für die Jahrhunderte des Übergangs vom Altertum zum Mittelalter herauskam. Inzwischen erst hatte ich, in den Beiträgen zur Ästhetik der bildenden Künste, zur Frage nach dem Malerischen auch allerlei im Gegensatz dazu vom Arckitektonischen und Plastischen ausgesprochen, besonders aber in dem Buche über »Barock und Rokoko«, das, wie gesagt auch die Renaissance als Ausgangspunkt der Entwicklung hereinzieht und eine strenge Abgrenzung dieser Periode nach ihrem Wesen und ihrer historischen Stelle zwischen Mittelalter und neuerer Zeit befürwortet. An der Wirksamkeit des noch plastisch denkenden Michelangelo, als »Vater des Barock«, wie nicht ich ihn getauft habe, und der gegensätzlich gerichteten des malerisch schauenden Bernini auf der anderen Seite, wurden die Unterschiede der künstlerischen Bewältigung des Raumes dargelegt. Dort war es der Außenkörper von St. Peter, noch als Zentralbau, hier die Kolonnaden vor dem Langhaus des Carlo Maderna, die mit ihren Armen den Platz samt seinen Springbrunnen und dem Obelisken in der Mitte umfangen, dann der Durchbruch des Straßenzuges bis an die Engelsburg und die Brücke über den Tiber. Die Analyse anderer Plätze in Rom

schloß sich an: die oblonge Navona vor St. Agnese mit den Schmuckstücken in der Hauptachse, doch so ausgerechnet auf Breitenschau angelegt, daß der Besucher sich aus der Mittellinie in der Längsrichtung förmlich ausgesperrt findet und nur in Querstreifen zwischen jenen Hindernissen freie Bewegung hat; dann die ebenso länglich gestreckte Piazza vor Sta Maria in Campitelli, oder der bühnenhafte kleine Vorplatz von St. Ignazio, die Theaterdekoration der Fontana Trevi, bis zur gewaltigen Treppenführung zur Kirche Sta Trinità de' Monti hinauf. Weiterhin aber das Erbe des römischen Barock in Frankreich und die Wandlung ins Rokoko zu Paris, oder zum Anschluß an unsere deutschen Denkmäler, wie der Zwinger in Dresden, und so manchen Ehrenschauplatz in Österreich [1]).

Mir war die Geschichte der Architektur immer eine Geschichte des Raumgefühls, wie ich nach zehnjähriger Lehrtätigkeit an deutschen Universitäten beim Antritt des Ordinariats in Leipzig bekannte. Von der neuen »Eroberung des Raumgefühls« spricht nun auch Schumacher als dem entscheidenden Ereignis. Es tritt ein, sobald es sich um künstlerische Momente handelt, die aus schöpferischen Gestaltungen des Grundrisses entfließen. Sei es, daß der Raum als Innenraum, sei es, daß er im städtebaulichen Sinne als Außenraum auftritt, — das Besondere besteht dann darin, daß der Betrachter mitten darinnen steht. Das ist der ausschlaggebende Gesichtspunkt auch für meine ganze Erklärung des schöpferischen Vorgangs selbst gewesen, bei dem der Raumwille des menschlichen Subjekts sozusagen von ihm ausstrahlt, oder, — anders ausgedrückt: in Zwecktätigkeit und Ausdrucksbewegung zugleich sich die Emanation des Raumgebildes vollzieht. Und ebenso muß der genießende Betrachter, wenn er die fertige Raumgestalt als Ganzes an sich erleben will, sich wieder in den Mittelpunkt stellen oder auf der Mittelachse des Grundrisses sich entlang bewegen, sei es auch nur in Gedanken. Ebenso schließlich im Straßenzuge, in der Platzanlage unter freiem Himmel.

Dann »klingt als künstlerische Gewalt das bewußte oder unbewußte Gefühl für den Rhythmus, der im gesamten Organismus des Raumes liegt, in ihm weiter. Mag er diesen Rhythmus nun gleichzeitig optisch verfolgen können oder nicht, er ist für ihn da, er lebt in ihm und ist aus jeder weiteren Teilwirkung der architektonischen Schöpfung nicht auszuschalten«. Wie das zugeht, wo der Mensch nicht optisch aufnimmt, also nichts Sichtbares erschaut, das vermag doch wohl nur die Betätigung des eigenen Organismus sonst, im Gange und den Körperbewegungen zu erklären. Aber ich will nicht fragen; ich erkenne mit Freude und Genugtuung nicht allein meine volle, überall verwertete Überzeugung, sondern auch meine Ausdrucksweise in ihrer sprachlichen Form, ihrem rhythmischen Flusse wieder. Ich bin dankbar für solch ein Bekenntnis, auch wo man meinen Namen nicht nennt.

Und endlich noch einmal die Gegenüberstellung der italienischen Frührenaissance und des Barock in ihren prinzipiellen Unterschieden. »In der Frührenaissance, wo die Wände des Innen- und Außenraumes sich noch in einzelne [Relief-] Bilder zerlegen, bleiben die rhythmischen Eindrücke gedämpft gegenüber den optischen.« Was heißt das anders, denn: — Abkehr von dem Bewegungsrhythmus als treibender Kraft der gotischen Raumkomposition ist schon da Voraussetzung, der Stillstand der Schau hat seine Früchte gezeitigt? — »Je mehr das Gefühl für den Raum [als Einheit!] wächst, und je mehr die Wand als Einzelgebilde in den Hintergrund tritt, wächst auch wieder die Macht der rhythmischen Kräfte. Die große Tat des Barock

[1]) Vgl. zu dem hier Gesagten auch A. E. Brinkmann, Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts, im Handbuch der Kunstwissenschaft, der den kulturgeschichtlichen Zusammenhang doch nicht leugnen wird (vgl. S. 239 u. 326).

ist die volle Verschmelzung rhythmischer und optischer Wirkungen!« — Deshalb habe ich immer von einem dynamischen Vollzuge solcher Gesamtanlagen des Barock gesprochen, wie andererseits von einem Wiederaufbegehren des Innenlebens als der treibenden Kraft des Schaffens. Da kommen die Grundbegriffe zu ihrem Recht, die ich in »Barock und Rokoko« schon 1897 beigetragen hatte, sogar im Anschluß an die »rhythmische Travée« Geymüllers bei Bramante, und mit Hinweis auf die Musik als Quelle vergleichender Begriffe, auf die Wirkung des »melodischen Rhythmus«, statt mit der Harmonie der Verhältnisse im ruhigen Stillstand auszukommen (a. a. O. S. 39—42).

Ich hoffe, daß wir eigentlichen Vertreter der Kunstwissenschaft so auch zur vorurteilsfreien Verständigung gelangen werden. Schlägt einmal diese Stunde des Einheitsbedürfnisses, dann haben wir nicht vergeblich nach stetiger Vertiefung gerungen.

Methodologisches.

Von

Gerhart Rodenwaldt.

Sind Wölfflins »Grundbegriffe« eine kunstgeschichtliche, eine praktisch-methodologische oder eine philosophische Untersuchung? Wären sie das erstere, so wäre ein rein historischer Titel angebracht gewesen. Im zweiten Falle hätte die Überschrift zweckmäßiger gelautet »Kunstgeschichtliche Hilfsbegriffe«. Wenn sie das dritte wären, hätten die Grundbegriffe vielleicht richtiger als kunstwissenschaftliche oder kunstgeschichtsphilosophische bezeichnet werden müssen. Im ersteren Falle wären sie eine kunsthistorische Interpretation des Wesens des Barock, im anderen ein Beitrag zur praktischen Methodik der kunstgeschichtlichen Forschung gewesen, der an einem historischen Musterbeispiel geeignete Hilfsmittel zum Nachweise kunstgeschichtlicher Entwicklung und ihrer Interpretation an die Hand gab; im letzten Falle wäre das kunstgeschichtliche Beispiel nur Material zum Beweise begrifflich faßbarer Gesetze oder Parallelerscheinungen der kunstgeschichtlichen Entwicklung gewesen. Die reichlich einsetzende Kritik hat bereits nachgewiesen, daß dieses philosophische Ziel nicht oder nur unvollkommen erreicht ist. Entkleiden wir aber die Kategorien ihrer philosophischen Umhüllung, so bleibt ein Meisterwerk kunstgeschichtlicher Interpretation übrig, und die Kategorien werden zugleich als Hilfsbegriffe, die je nach Stoff und Thema vereinfacht, vermehrt und variiert werden können, ein nützliches pädagogisches Vorbild bleiben. Diese Auffassung entspricht wohl allerdings nicht der durch den Titel festgelegten Absicht des Verfassers, aber sie nimmt dem Werk den Zwiespalt, den die leicht entfernbare philosophische Hülle hervorbringt.

Dazu muß der Begriff der Kunstgeschichte allerdings etwas weiter oder etwas anders aufgefaßt werden, als es Wulff in seinen »Grundlinien und kritischen Erörterungen zur Prinzipienlehre der bildenden Kunst« tut[1]). Auch dieser Titel ist nicht ganz sinnentsprechend, insofern als es sich um eine Prinzipienlehre nicht der bildenden Kunst, sondern der Wissenschaft von der bildenden Kunst handelt. Auf die Gefahr hin, die klare Systematik Wulffs zu verwirren und die Fragen zu komplizieren, möchte ich auf einige methodologische Parallelfragen kurz hinweisen, die vielleicht bei so allgemeinen grundlegenden Erörterungen Beachtung verdienten.

Wulff hebt (S. 103) hervor, daß die Grundlegung einer phänomenologischen Theorie der bildenden Kunst bereits von der Kunstgeschichte in Angriff genommen worden ist. Das ist eine historische Tatsache, aus der jedoch nicht ohne weiteres Folgerungen für das begriffliche Verhältnis dieser Wissenschaft zu der geforderten neuen Theorie gezogen werden können. Denn es müßte richtiger heißen, daß die Kunsthistoriker — nicht die Kunsthistorie — sich dieser Aufgabe gewidmet haben; ein Gelehrter kann sehr verschiedene Wissenschaften mit ganz verschiedenen Zwecksetzungen in seiner Geistesarbeit vereinigen. Es erinnert dies an das in dem Streit um die Begriffsbildung von Historie und Philologie zugunsten der Superiorität der Philologie in der Altertumswissenschaft oder zugunsten der Identität der philologischen und historischen Methode [2]) mitunter gebrauchte Argument, daß die Philologie — oder vielmehr auch hier richtiger die Philologen — tatsächlich die alte Historie neben ihrer engeren Aufgabe betrieben hat. Es können eben einzelne Vertreter einer Wissenschaft oder sogar unter ihrem Einflusse die Gesamtheit der Vertreter auf Gebiete übergreifen, deren Methode und Idee eine andere und mitunter sogar eine entgegengesetzte ist [3]). Es muß danach zwischen begrifflicher Definition und Abgrenzung einer Wissenschaft und ihrer geschichtlich gewordenen Eigenart auf das sorgfältigste unterschieden werden.

Jede Kunst ist Objekt einer Reihe von Wissenschaften; man kann daher von einer ganzen Reihe von Kunstwissenschaften sprechen. Auch die Philologie ist eine solche. In ihr hat sich dank einer langen, in der Antike begründeten Entwicklung die festeste Methodik ausgebildet. Ihr Ziel ist von Hause aus die Herstellung und Interpretation der einzelnen literarischen Kunstwerke; gemäß ihrer neueren Entwicklung umfaßt sie jedoch auch die Literaturgeschichte. Leider entsprechen die Namen der Wissenschaften ihrer geschichtlichen Entstehung und erschweren dadurch vielfach die Erkenntnis begrifflicher Übereinstimmung und Verschiedenheit. In dem Namen der Philologie ist nur die eine Seite dieser Wissenschaft enthalten, allerdings gerade diejenige, die sie von der Geschichte unterscheidet. Auch die Geschichte erfordert die genaueste Herstellung der Quelle, aber diese Herstellungsarbeit ist lediglich eine Vorarbeit, die im Dienste der geschichtlichen Verwertung des auf diese Weise hergerichteten Materials besteht. Je feiner die Methode der geschichtlichen Vorarbeit wurde, desto vollständiger übernahm sie die Methode der älteren Wissenschaft der Philologie. Soweit die Philologie Literaturgeschichte ist, geht ihre Methodik vollkommen der Historie parallel. Die Quellen, d. h. die einzelnen literarischen Gebilde werden, soweit es die Zwecke der geschichtlichen Forschung erfordern, wieder hergestellt, um jener das Material zu liefern. Aber mit dieser Wiederherstellung trennen sich die Wege der Literaturgeschichte und der eigentlichen Philologie. Für die letztere ist die Herstellung des Kunstwerks nicht nur Mittel, sondern Selbstzweck; sie geht in der Intensität und dem Umfang der Herstellung über das Bedürfnis der literaturgeschichtlichen Forschung hinaus und hat die Herstellung, Ergänzung und Interpretation des einzelnen Kunstwerks als höchstes und letztes Ziel. Sie bedarf der Literaturgeschichte als Hilfsmittel der Interpretation, wie die Literaturgeschichte ihrerseits auf der Herstellung und Interpretation fußt. So vereinigen sich unter dem geschichtlichen Namen der Philologie zwei verschiedene wissenschaftliche Zwecksetzungen, von denen die eine die spezifisch philologische, die andere die spezifisch historische Methode hat. Beide Methoden sind jedoch, um Rickerts Terminologie zu wählen, rein individualisierend und haben mit generalisierender Wissenschaft nichts zu tun. Nur in der Art des Materials ist es begründet, daß in der klassischen Philologie die eigentlich philologische Arbeit und in dieser wiederum die Herstellung der Texte gegenüber der höheren Interpretation und gegenüber der Literaturgeschichte einen verhältnis-

mäßig großen Raum einnimmt. Dadurch mag es auch verschuldet sein, daß in den neueren Untersuchungen kunstwissenschaftlicher Methodik — mit Ausnahme von Dessoir und Tietze[4]) — die Philologie kaum beachtet worden ist.

Der Gegensatz von Historie und Philologie — zur begrifflichen Fassung des Gegensatzes ist besser das Verhältnis von Literaturgeschichte und Philologie zu wählen, weil das Verhältnis von Philologie, als Ganzes genommen, zur Historie sich wiederum dadurch kompliziert, daß die Ergebnisse beider einander als Hilfswissenschaften dienen — ist kürzlich von W. W. Jäger[5]) vorzüglich dargestellt worden. Aber es ist von ihm[6]) meines Ermessens nicht scharf genug definiert worden, worin letzten Endes die Berechtigung der Philologie, die Herstellung und Interpretation ihrer Objekte über die Materialbeschaffung für die geschichtliche Verarbeitung hinaus als Selbstzweck zu betrachten, besteht.

Dieses Recht schöpft sie aus der Tatsache, daß die von ihr behandelten Werke der Literatur noch bestehende und wirkende Kunstwerke sind[7]). Die Geschichte sucht die Erkenntnis der Gegenwart aus der Vergangenheit. Alles historisch Gewesene steckt in der Gegenwart, ist aber auch von ihr aufgezehrt. Allein die Werke der Kunst, mag es sich um Architektur, Plastik, Malerei, Musik, Literatur handeln, führen ein lebendiges Dasein fort, das unabhängig von ihrer einstigen Bedeutung als Glied der geschichtlichen Entwicklung ist und wirkt. Wie die Gesamtheit der Gegenwart die Deutung aus der Vergangenheit verlangt, so jedes einzelne noch bestehende Kunstwerk. In diesem Gegenwartswerte jedes Kunstwerks ist diejenige wissenschaftliche Methode begründet, die in dem Sondergebiet der literarischen Kunstwerke den historischen Namen der Philologie führt.

Geschichte und Interpretation, zwei geschwisterliche Figuren auf dem gemeinsamen Unterbau der sogenannten niederen philologischen Kritik, machen den eigentlichen Inhalt aller kunstgeschichtlichen Wissenschaften, der Philologie, der Archäologie, der Musikgeschichte, der Kunstgeschichte usw. aus. Je nach der Art des Materials nimmt die Vorarbeit der Herrichtung für die geschichtliche Bearbeitung und für die Interpretation einen mehr oder minder großen Raum ein. Bei der Literatur des 19. Jahrhunderts z. B. ist diese Hilfsarbeit bei weitem einfacher als bei der griechischen Literatur; desto mehr werden Kräfte für die Interpretation und historische Verarbeitung frei. Besonders einleuchtend ist der Unterschied bei der Vergleichung der neueren Kunstgeschichte mit der Geschichte der antiken Kunst. Die neuere Kunstgeschichte fand ihr Material so gut erhalten vor und fand ein so vollständiges Material vor, daß sie der Vorarbeit der Wiederherstellung der einzelnen Denkmäler entraten konnte oder entraten zu können glaubte; erst in der letzten Zeit hat mit der wachsenden Eindringlichkeit der Forschung auch die streng philologische Methode für die Herrichtung der einzelnen Denkmäler ihren Einzug in die Kunstgeschichte gehalten. So konnte die Kunstgeschichte sich der Erforschung der geschichtlichen Entwicklung und der Interpretation der einzelnen Kunstwerke viel unmittelbarer zuwenden, als die Archäologie. Bei dieser klafft zwischen der Entwicklung, wie sie tatsächlich erfolgt ist, und den Ergebnissen der Erforschung der uns erhaltenen Denkmäler eine gewaltige Kluft; daher muß das Erhaltene bis zum letzten Tropfen ausgepreßt und ausgenutzt werden und die Forschung auf Kleines und Kleinstes ausgedehnt werden, das eine mit reicherem Material versehene Wissenschaft zunächst entbehren kann. Dies Schicksal teilt die Archäologie mit der Philologie, und daher ist die Parallelität ihrer Methode zur philologischen Methode von jeher viel augenfälliger in Erscheinung getreten[8]). Diese durch die Beschaffenheit des Materials hervorgerufenen Verschiebungen des Anteils der einzelnen methodischen Grundhandlungen ändert aber nichts an der grundsätzlichen Übereinstimmung mit den

Wissenschaften, die sich mit der geschichtlichen Forschung der neueren Kunst und der anderen Künste beschäftigen. Irreführend aber ist der Name »Kunstgeschichte«, wenn man ihn begrifflich statt nur historisch deutet; denn er betont nur die eine Hälfte der Aufgabe, wie es im umgekehrten Verhältnis die Philologie tut. Philologie, Archäologie, Kunstgeschichte sind drei konventionelle, historisch erklärbare Namen für Wissenschaften, die die gleiche Methode auf Kunstwerke, die beiden letzteren sogar auf nur zeitlich verschiedenen Perioden angehörige Objekte der gleichen Kunst anwenden. Geschichte der Kunstwerke und ihre Interpretation sind beide reine Tatsachenforschung; beide ergänzen und unterstützen einander. Daher werden in der wissenschaftlichen Darstellung beide vielfach miteinander verbunden, wenn auch der eine oder der andere Zweck in jeder Untersuchung die Hauptsache bilden wird. Im Sinne dieser, die Interpretation umfassenden Kunstgeschichte können Wölfflins »Grundbegriffe«, wenn wir die philosophische Deckschicht entfernen, auch als methodisch vorbildlich angesehen werden.

Auf Seite 122 ff. teilt Wulff die von ihm geforderte Gesamtwissenschaft der bildenden Kunst in zwei Hauptrichtungen ein, von denen die eine als systematische Kunstwissenschaft in die Ästhetik, die andere als Kunstgeschichte in die allgemeine Kultur- und Geistesgeschichte einmündet. In dieser Konstruktion findet die philologische Methode — in ihrem allgemeinen, die Wissenschaften aller Künste umfassenden Sinne — keinen Platz, während man von einer so allgemein gefaßten Definition verlangen müßte, daß sie nicht nur für die Wissenschaft der bildenden Kunst, sondern auch für die der anderen Künste zutrifft. Die Interpretation, die die Erkenntnis des einzelnen künstlerischen Objektes als letztes Ziel hat, steht zwar im Gegensatz zu den Gesetzeswissenschaften und gehört zu den reinen Tatsachenwissenschaften, geht aber nicht in den Begriff der allgemeinen Geschichte auf. Denn eben die Methode der Interpretation ist nur auf künstlerische Gestaltungen, allerdings auf solche jeder Art, anwendbar und unterscheidet eben die Philologie von der Historie.

Läßt sich nun diese Kunstgeschichte mit der systematischen Kunstwissenschaft zu einer Gesamtwissenschaft vereinigen? Keine historische Wissenschaft ist begrifflich von vornherein klar umgrenzt gewesen, sondern alle sind sie Individualitäten, die wiederum selbst nur historisch erklärbar sind. Die historischen Wissenschaften sind darin sehr anpassungsfähig. Sie benutzen andere Wissenschaften als Hilfswissenschaften z. B. die Philologie die Sprachwissenschaft oder auch, als höhere Interpretation, die Ästhetik und greifen andererseits auch auf andere Gebiete herüber. Als Beispiel einer besonders komplex zusammengesetzten Wissenschaft nenne ich die Archäologie. Als antike Kunstgeschichte ist sie klar umgrenzt und nur aus ähnlichen praktischen Gesichtspunkten gegenüber der Kunstgeschichte als Sonderwissenschaft zu behandeln, wie die alte Geschichte gegenüber der Geschichte der neueren Zeit[*]). Aber die Archäologie umfaßt auch die Erforschung aller sonstigen Monumente, die außer der Literatur aus der Antike erhalten sind, auch wenn sie nichts mit Kunst zu tun haben. Sie erforscht eine Inschrift, eine Ölpresse oder ein medizinisches Instrument mit der gleichen Sorgfalt wie eine Statue oder ein Vasenbild. Sie dient damit der Philologie, der Kulturgeschichte, der politischen Geschichte, der Religionsgeschichte usw. als Hilfswissenschaft und verrichtet die eigentlich all diesen Sonderwissenschaften zufallenden Arbeiten. Wenn Conze daher als Objekt der Archäologie »alle in räumliche Form hineingeschaffenen Menschengedanken« bezeichnet hat, so bestimmt er damit allerdings den Umfang des Materials, eines Materials jedoch, für das kein einheitlicher Begriff und keine einheitliche Methode zu finden sind. Begrifflich ist daher das Wesen der Archäologie gar nicht als Ein-

heit zu fassen [10]). Ihre Zusammengesetztheit erklärt sich einerseits aus ihrer Geschichte, die zu einem wesentlichen Teile von den sogenannten Antiquitäten ausging, anderseits aus der Gewinnung und Bearbeitung des Materials, d. h. aus der Methode der wissenschaftlichen Vorarbeit. Alle die Dinge, die die Archäologie für andere Wissenschaften bearbeitet, werden im Zusammenhange mit Denkmälern der antiken Kunst gefunden und können nur im Zusammenhange mit ihr beurteilt werden. So wenig die Archäologie daher begrifflich als Einheit und Besonderheit erklärbar ist, so sehr ist sie historisch und praktisch begreiflich und gerechtfertigt.

Wenn hier und auch bei anderen historischen Kunstwissenschaften eine Vermischung mit anderen Gebieten stattfindet, so handelt es sich aber doch immer nur um Verbindung mit wesensverwandten Gebieten, die sämtlich der Tatsachenforschung bzw. der individualisierenden Wissenschaft angehören. Nirgends ist eine Kuppelung mit Gesetzeswissenschaften vorhanden, denn die Gesetze der Sprachwissenschaft, auf die Wulff mehrfach verweist, sind ganz anderer Art, als naturwissenschaftliche Gesetze [11]). Das Verhältnis zwischen Ästhetik und systematischer Kunstwissenschaft ist bei Wulff nicht ganz klar. Die systematische Kunstwissenschaft wird zwar der Ästhetik als reinen Gesetzeswissenschaft gegenübergestellt, soll aber doch schließlich in die Ästhetik einmünden. Ferner erhebt sich die Frage, ob denn überhaupt diese systematische Kunstwissenschaft in sich eine geschlossene Einheit bildet. So weit sie auf die Gesetzlichkeiten des Kunstschaffens in ihrer allgemeinen psychologischen Begründung hinarbeitet, besteht meines Ermessens kein Grund, sie von der Ästhetik und Allgemeinen Kunstwissenschaft — der letzteren in Dessoirs Sinne — zu trennen. Sie soll aber auch auf die Ableitung der Gesetzlichkeiten der Kunstentwicklung hinarbeiten (S. 123), und es ist, wie auch Wulff zugibt, diese Gesetzlichkeit wiederum nicht mit der Gesetzlichkeit der Naturgesetze zu verwechseln. Ist die Erforschung dieser allgemeinen Phänomene der Kunstentwicklung, die unbestreitbar vorhanden sind, nun Aufgabe der Kunstgeschichte oder der Ästhetik oder einer dritten Wissenschaft, die an einen vorhandenen allgemeinen Forschungskreis anzuschließen ist?

Es handelt sich hier um Phänomene wiederum verschiedener Art, die aber beide sich auf den historischen Verlauf der Kunst beziehen. Einerseits sind es Begriffe, wie Klassik oder Periodizität der Entwicklung, die sich mit der Frage der Wertbeurteilung oder der Möglichkeit von historischen Gesetzen, sei es auch nur in der eingeschränkten Form von Parallelen und Analogiebildungen beschäftigen, anderseits wissenschaftliche Hilfsbegriffe (Fiktionen) wie Ortsstil, Zeitstil, Kontamination, Assimilation usw., die zur Methodik der Kunstgeschichte gehören. Beide Betrachtungsweisen sind rein philosophisch und können unter dem gemeinsamen Namen einer Philosophie der Kunstgeschichte zusammengefaßt werden. Der Unterschied zwischen dem Kunstwerk und dem rein historischen Vorgang, wie ihn Wulff auf S. 5 ff. ausgezeichnet darlegt, hat vielleicht zur Folge, daß die Philosophie der Kunstgeschichte in der Feststellung von Parallelen und Allgemeinbegriffen, nicht von Gesetzen, weiterkommen kann, wie die Philosophie der Geschichte. Aber der Unterschied ist kein wesentlicher, sondern nur ein gradueller, und man kann sagen, daß die Kunstgeschichtsphilosophie sich zur Kunstgeschichte verhält wie die Geschichtsphilosophie zur Geschichtsforschung [12]).

Man könnte danach drei Gruppen von Kunstwissenschaften unterscheiden, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Philosophie der Kunstgeschichte und Kunstgeschichte (einschließlich der philologischen Interpretation). Diese Gruppen gelten für die Geschichte aller Künste. Sie sind einander nicht gleichwertig. Die erste würde alle generalisierende, die letzte alle individualisierende Wissenschaft der Künste vereinigen, während die Philosophie der Kunstgeschichte die philosophische Selbst-

besinnung der Kunstgeschichte über Wesen und Formen ihrer wissenschaftlichen Betrachtungsweise wäre.

Ist es nun wünschenswert, daß generalisierende und individualisierende Betrachtungsweise durch Herstellung eines gemeinsamen Oberbegriffs systematisch vereinigt werden?[13])

Wechselbeziehungen beider Wissenschaften tut es keinen Abbruch, wenn sie begrifflich voneinander getrennt bleiben. Beide Arten der Betrachtung brauchen einander als Hilfswissenschaft, die eine muß der anderen das Material liefern. Besonders eng werden sich Philosophie der Kunstgeschichte — d. h. Wulffs systematische Kunstwissenschaft mit Ausnahme derjenigen Teile, die der Ästhetik und allgemeinen Kunstwissenschaft zugeteilt werden können — und Kunstgeschichte berühren, da sie ständig der Nachprüfung durch die Gegenseite bedürfen. Es kann aber nur im Interesse der praktischen Arbeit liegen, wenn sie in jedem Einzelfalle sich der Zwecksetzung in der einen oder der anderen Richtung voll bewußt bleibt. Mommsen hat in seinen Werken historische und juristisch-systematische Betrachtungsweise streng voneinander getrennt[14]). Wulff (S. 107) unterschätzt offenbar die Gefahr einer konstruierenden Geschichtsforschung; denn die Erfahrungen in der Geschichtswissenschaft[15]), in der Religionswissenschaft, deren methodologische Fragen in mancher Beziehung den Prinzipienfragen auf dem Gebiete der Kunstwissenschaft verwandt sind, und in der Prähistorie lehren doch, wie verführerisch der mächtige Einfluß der Gesetzeswissenschaften seine Schatten auf die Handhabung der Geschichtswissenschaft wirft und die erforderliche Klarheit ihrer Zielsetzung trübt[16]).

Der Wunsch nach Betonung der methodischen Gegensätzlichkeit soll nicht ausschließen, daß die Gelehrten einer Kunstwissenschaft auch auf die anderen Kunstwissenschaften übergreifen. Praktisch mag es richtig sein, daß in steigendem Maße Kunsthistoriker sich mit Fragen der Ästhetik und namentlich der Philosophie der Kunstgeschichte beschäftigen werden, weil mit der Detaillierung der kunstgeschichtlichen Forschung es Gelehrten anderer Gebiete immer schwerer wird, das Material zu übersehen und für ihre Zwecke richtig einzuschätzen. Für diese ist es zweifellos nötig, daß Wulffs Forderung nach Vertiefung der Zusammenhänge mit der Psychologie verfolgt wird. Nur sollte man aus methodischen Gründen begrifflich daran festhalten, daß in diesem Falle nicht die Kunsthistorie sich mit einer systematischen Kunstwissenschaft zu einer neuen Kunstwissenschaft vereinigt, sondern daß der Kunsthistoriker dann eben Ästhetik oder Kunstgeschichtsphilosophie treibt, was sich sehr wohl miteinander vereinigen läßt, sofern beide Zwecke in Forschung und Darstellung reinlich voneinander getrennt werden[17]).

Ein begriffliches System der Kunstwissenschaften, das man aufstellen könnte, würde sich nicht mit dem historischen Charakter und Umfang der einzelnen Disziplinen decken. Die historisch gewordenen Wissenschaften sind letzten Endes das Werk der Gelehrten, und so wird die Entwicklung der Kunstgeschichte, ihre Beschränkung auf ihr engeres Gebiet oder ihre Ausdehnung auf andere Kunstwissenschaften, auch das Werk ihrer Forscher sein. Alle individualisierenden Wissenschaften enthalten generalisierende Elemente und umgekehrt[18]). Aber die theoretische Konstruktion einer einheitlichen Wissenschaft, die als Unterabteilungen zu gleichen Teilen zwei methodisch in ihrem Zwecke entgegengesetzte Forschungsweisen enthält, erregt Bedenken, sowohl theoretischer wie praktischer Art. Der so glücklich eingeleitete Gedankenaustausch zwischen den verschiedenen Wissenschaften, die sich mit Kunst befassen, wird um so fruchtbarer sein, je mehr sich jede Wissenschaft ihrer spezifischen Eigenart bewußt bleibt.

Anmerkungen.

[1]) Vgl. auch Wulffs Bemerkungen in Zeitschrift für Ästhetik IX, 1914, 556 ff.

[2]) Vgl. z. B. Gercke in Gercke-Norden, Einleitung in die Altertumswissenschaft I, 35.

[3]) Vgl. Bernheim, Lehrbuch der historischen Methode 5 und 6, S. 88.

[4]) Dessoir im Bericht des Kongresses für Ästhetik 1914, S. 52 f. und Tietze, Die Methode der Kunstgeschichte, 124 ff.

[5]) Neue Jahrbücher für das klassische Altertum und für Pädagogik XIX, 1916, 81 ff.

[6]) Wie von allen älteren Methodikern, die die Erkenntnis der Sprache, unabhängig von ihrer Gestaltung zum Kunstwerk, als Wesen der Philologie bezeichnet haben (vgl. Bernheim a. a. O. S. 87 ff.). Dabei ist die Parallele der Kunstgeschichte ebenso übersehen, wie von den Kunsthistorikern die der Philologie.

[7]) Vgl. Eduard Meyer, Zur Theorie und Methodik der Geschichte (Kleine Schriften), S. 56 f. — Tietze a. a. O. S. 125 f.

[8]) Vgl. Bulle, Handbuch der Archäologie, Heft 1, S. 15.

[9]) Vgl. hierzu Ed. Meyer a. a. O. S. 65.

[10]) Koepp, Archäologie I, S. 7.

[11]) Zu der Sprachwissenschaft als rein historischen Wissenschaft vgl. Ed. Meyer a. a. O. S. 5; über ihr Verhältnis zur Sprachphilosophie Gercke a. a. O. S. 109 f.

[12]) Vgl. Ed. Meyer, Geschichte des Altertums I, 1[2] (Anthropologie), S. 182 ff.

[13]) Vgl. Tietze a. a. O. 6 ff.

[14]) Wilcken, Archäolog. Anzeiger 1917, S. 170.

[15]) Dazu vgl. Ed. Meyers Polemik gegen Lamprechts Methode der Geschichtswissenschaft in dem oben erwähnten Aufsatz »Zur Theorie und Methodik der Geschichte«. In der Kunstgeschichte wiederholt sich jetzt der gleiche Kampf um die Methode, der in der Geschichtswissenschaft schon gegen Lamprecht entschieden sein dürfte. Als Vertreter der konstruierenden Richtung vgl. außer Wulff z. B. A. Doren, Karl Lamprechts Geschichtstheorie und die Kunstgeschichte (Zeitschr. f. Ästhetik XI, 1916, 353 ff.) und R. Hamann, Die Methode der Kunstgeschichte und die allgemeine Kunstwissenschaft (Monatshefte für Kunstwissenschaft IX, 1916, 64 ff.).

[16]) Vgl. die in gewisser Hinsicht parallelen Bedenken Heidrichs gegen die Problemgeschichte, Zeitschrift für Ästhetik VIII, 1913, 118 ff.

[17]) Vor allem muß dagegen Einspruch erhoben werden, als ob durch die systematische Kunstwissenschaft die Kunstgeschichte gewissermaßen auf ein höheres Niveau gehoben würde, eine Ansicht, die mehr oder minder deutlich auch bei Hamann und Wulff durchschimmert. Es kann auf Ed. Meyers Polemik gegen entsprechende Prätentionen der konstruierenden Geschichtswissenschaft verwiesen werden (Alte Geschichte I, 1[2], 185).

[18]) Rickert, Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung 235 ff. und 429 ff.

Besprechungen.

Friedrich Gundolf, Goethe. Berlin, Georg Bondi, 1917. gr. 8°. 795 S.

Blicken wir zurück auf die Reihe von Vorgängen, durch welche Wert, Wesen und Bedeutung der großen dichterischen Persönlichkeiten erfaßt und zu einer bildungsgeschichtlichen Überlieferung verdichtet worden sind, so finden wir die fruchtbaren und entscheidenden Aufschlüsse, soweit sie überhaupt literarische Form angenommen haben, fast ausschließlich in gelegentlichen Äußerungen und Einzelurteilen niedergelegt, in Kundgebungen, die unter dem Eindruck der künstlerischen und menschlichen Totalität, mit dem Blick auf das Ganze der schöpferischen Person, den geschichtlichen oder gesetzlichen Zusammenhang des Geisteslebens entstanden sein mögen, aber andern Ursprungs, anderer Anlage sind und andere Mittel gebrauchen als die auf dem Gebiete der historischen Wissenschaften erwachsenen Formen der Biographie, deren große Beispiele mit diesen Leitbegriffen ihre Aufgabe umschrieben haben. Zwischen urteilslosem Nachreden und peinlicher Beschränkung auf das Selbsterforschte bestehen viele Möglichkeiten einer lebendigen Gesamtüberzeugung von nationaler Kunst und Art, sind verschiedene Grundlagen zu Gemeinvorstellungen von der persönlichen Eigentümlichkeit der großen Vertreter des nationalen und menschlichen Geistes gegeben. Es ist nicht gleichgültig, aus welchen Kreisen heraus sie verbreitet werden und welche Form sie annehmen. Wie sie auch heute noch die verschiedenen Schichten der Bildung beherrschen, sind sie nicht durchgängig aus solidem, auch nicht aus reichem Material erbaut. Trotzdem ist es der Wissenschaft, der reichhaltige und durch sorgsam geprüfte Methoden als zuverlässig verbürgte Stoffmassen zur Verfügung stehen, bisher nur in recht bescheidenem Umfang geglückt, auf die Gestaltung dieser Überzeugungen und Ideen Einfluß zu gewinnen. Ihre Einwirkung brachte es kaum dahin, tatsächliche Korrekturen durchzusetzen. Die deutsche Bildung insbesondere ist gewohnt, von der literarhistorischen Forschung um so weniger zu erwarten, je höhere Aufgaben diese sich stellt.

Trotz diesen Erfahrungen und Neigungen unserer bildungsgeschichtlichen Tradition, die allerdings durch so manche Unzulänglichkeit dieser Wissenschaft neuen Anlaß zu bestärktem Verharren in dieser Gesinnung fand, deuten einige Anzeichen auf einen Wandel der Lage hin, und es ist Sache der beteiligten Wissenschaft, diese Zeichen zu deuten.

Der Erwartung, von einem in größeren Dimensionen ausgeführten Bilde bedeutender Persönlichkeiten nicht bloß eine Zusammenfassung und Weiterführung tatsächlicher Feststellungen und Erkenntnisse, sondern eine von Grund auf neue Auseinandersetzung mit den Erscheinungen und eine frische Anschauung zu erhalten, kommt ein verhältnismäßig junges Bildungsbedürfnis zu Hilfe. Das Verlangen nach einem vertieften Verständnis des produktiven Menschen, das sich nicht mit der Rechenschaft über die eigene Erfahrung und ebensowenig mit der rhapsodischen oder aphoristischen Mitteilung noch so lebhafter Eindrücke, noch so weitführender Einfälle zufriedengibt, ist ein Teil jener Kraft, die vom Fragment und

der Skizze zum ausgerundeten Gebilde strebt. Es ist jünger als die verschiedenen Formen der Heldenverehrung, mit der es sich vereinigen, aber auch widerstreiten kann, erst recht jünger als das Bedürfnis nach Übersicht von höher gelegenen Gesichtspunkten, das durch geschichtliche Zusammenfassungen größerer Zeiträume oder durch systematische Verarbeitung befriedigt zu werden pflegt, schließlich auch jünger als die allgemeine Erweckung des Bewußtseins vom Werte der Individualität und der Trieb zur Versenkung in die menschliche Eigenart, der heute noch so oft als wichtigstes Kennzeichen historischen Sinnes gilt. Es bedeutet nicht Verneinung jener vielfältigen Reize, die dem Gelegenheitsbekenntnis und andern Zeugnissen einer aus dem Augenblick geborenen Fühlungnahme mit großen Menschen und Werken eigen sind, und hat mit pedantischen Forderungen nach Vollständigkeit nichts zu schaffen, aber es setzt die Überzeugung voraus, daß Ursprünglichkeit der Anschauung und Konzentration der Betrachtung auch in den großen Formen des wissenschaftlichen Schrifttums nicht verloren zu gehen brauchen.

Wenn die groß angelegte und durchgeführte Monographie für das moderne Geistesleben überhaupt einige Bedeutung besitzt, so beruht diese nicht einmal so sehr auf der Durchschlagskraft ihrer Muster, wie wir sie von der Hand eines Justi, Dilthey, Haym, Erich Schmidt besitzen, — obwohl sie durch ihren Inhalt auf den Stand der Kenntnis, das konkrete Urteil der Fachgenossen teils umwälzend teils grundlegend gewirkt und die Arbeitsweise verschiedener Disziplinen entscheidend beeinflußt haben —, wie auf der Tatsache, daß eine solche weit ausholende und umfassende, tief in den Stoff eindringende und stets einen erhöhten Überblick wahrende Behandlung ein neues, die moderne Bildung in ihren besten Strebungen kennzeichnendes Gefühl für die Bedeutsamkeit ihres Gegenstandes und eine neue Auffassung von den Erfordernissen und Möglichkeiten, diesem gerecht zu werden, bezeugt.

Was für Lessing, Winckelmann, Herder und Schleiermacher erreicht und an diesen offenbart worden ist, an der Gestalt zu vollenden, die unser Jahrhundert überschattet und erhellt, auf die sich die wichtigsten geistesgeschichtlichen Disziplinen, alle Versuche einer Grundlegung der Ästhetik und der übrigen philosophischen Wissenschaften zu berufen gewohnt sind, erscheint als eine bedeutsame Kulturfrage, wird als höchste Bildungsaufgabe und wichtigste Bewährungsprobe der beteiligten Wissenschaften und des ganzen Zeitalters begriffen.

Die Voraussetzungen für eine Darstellung Goethes, die eine selbständige allgemeine Geltung sich verschaffende Ansicht seines Wesens zu entwickeln hat, haben sich in unsern Tagen gegenüber früheren Generationen, die vor die gleiche Aufgabe gestellt waren, von Grund auf verändert. Wir stehen vor einem bereits ins Unübersehbare vermehrten authentischen Material, dessen bisherige Verarbeitung das Verständnis der Gesamtpersönlichkeit mehr zu verwirren als zu erhellen scheint. Aber selbst wer über diese Schwierigkeiten — durch energische Ausscheidung oder vollständige Aneignung — Herr geworden ist, hat noch nicht viel mehr als die Anfangshindernisse beseitigt. So lange es eine Biographie, eine Künstlerpsychologie, überhaupt geschichtliches Verständnis gibt, sind die Grundlagen der Betrachtung, die Hilfsmittel der Erfassung, die Anhaltspunkte der Motivation, die Kategorien und Maßstäbe mit größerer oder geringerer Naivität einem allgemeinen Erkenntnisstande entnommen worden, den eine weiter ausgreifende wissenschaftliche Richtung repräsentiert, ohne daß damit das Wesentliche der individuellen Beziehung des Darstellers zum Gegenstande gegeben ist. In der Geschichte des Goethebildes ist der Gegensatz zwischen Naivität und gebildetem Bewußtsein, wie ihn Hegel aufgestellt hat, oder in neuerer Zeit die verschiedenen Lehren von den Typen der

geistigen Organisation, des Weltverhältnisses, der Einstellung als Beispiele anzuführen für die Eingliederung individueller Beobachtungen und Erlebnisse durch anderweitig bewährte Erkenntnismittel in einen faßbaren Zusammenhang fruchtbarer Vorstellungen.

Heute sind nun weit auseinander strebende Richtungen innerhalb der modernen Geisteswissenschaften zu Fragestellungen gelangt, deren Beantwortung oder Fortführung mit einer Darstellung des größten deutschen Lebens zusammenfällt, und die auf der andern Seite dem Betrachter Goethes den Ausblick auf biographische, künstlerische, geschichtsphilosophische, pädagogische und darstellerische Probleme eröffnen. Sofern sie allgemeine Ergebnisse zutage gefördert haben, durch welche die in der Geistesgeschichte wirkenden Zusammenhänge und Bedingungen klargestellt werden, erwächst daraus auch für den auf die individuelle Einzigkeit eingeschworenen Biographen die Verpflichtung, sich mit diesen Fragen auseinanderzusetzen, zum mindesten sich der Konsequenzen einer grundsätzlichen Ablehnung bewußt zu werden.

Unmittelbar nach Goethes Tode klagte Wilhelm v. Humboldt, es sei ihm und seinem Kreise »bloß dadurch, daß er nicht mehr unter uns weilt, etwas in unsern innersten Gedanken und Empfindungen und gerade in unserer erhebendsten Verknüpfung genommen«. Inzwischen ist das geschichtliche Bild Goethes eine Macht geworden, deren Wirkung sich nicht in der konkreten Aufnahme seiner dichterischen und denkerischen Produktion erschöpft, die nicht nur unser geistiges Dasein beherrscht, sondern auch unsere positive Auffassung vom Geistigen überhaupt in einem noch höheren Grade von Innerlichkeit und Ausschließlichkeit, als beim Dichterischen der Fall ist, geformt hat.

Den Gehalt dieser »erhebenden Verknüpfung« aussprechen heißt nicht die Erscheinung Goethes als Anlaß zum Vorbringen angesammelter Beschwerden mißbrauchen und die eigene Kulturkritik mit dem Namen Goethes decken. Aber solange die Gestalt Goethes die bildungsgeschichtliche Bedeutsamkeit, die wir ihr zuerkennen, besitzen wird, solange wird auch der Darsteller dieser Gestalt notgedrungen zum Richter seiner eigenen Zeit, zum Fortleiter der Hauptströme ihrer Geistesarbeit. Wenn nicht mehr die Notwendigkeit gefühlt werden wird, bei dem Aufbau des Goethebildes sich zu den Grundtatsachen unserer Bildung in ein zugleich unmittelbares, zugleich kritisches Verhältnis zu setzen, dann wird man schon in dieser Tatsache ein Symptom für eine gänzlich veränderte Stellung der Nation zu Goethe erblicken dürfen.

Niemand wird behaupten, daß die Anforderungen an eine Darstellung Goethes, wie sie sich aus der Erkenntnis der geschilderten Sachlage ergeben, aus dem Problemstande derjenigen wissenschaftlichen Disziplin heraus entwickelt werden können, in deren Bereich die Bearbeitung des Hauptteils von Goethes Lebensäußerungen fällt. Die literaturgeschichtliche Forschung ist nicht planlos verfahren. Sie hat Arbeitsprogramme aufgestellt und teilweise auch verwirklicht, deren Weite auch den kleineren und kleinlichen Teilbeiträgen etwas von der Würde ersetzte, die die meisten an sich vermissen ließen, und für einen nicht gerade übelwollenden Beobachter mußte es schon seit längerer Zeit erkennbar geworden sein, daß sich aus der eindringlichen Arbeit ganzer Forschergenerationen eine noch ungestaltete Goetheauffassung herausbildete, die sich über das Niveau der formulierten Äußerungen beträchtlich erhebt. Wenn es trotz allen so oft ausgesprochenen Verheißungen und Wünschen nicht gelungen ist, auf der Grundlage dieser Forschungen und im Zusammenhange mit den theoretischen Interessen, die die Mehrzahl der Literarhistoriker von Rang und Ruf beherrschen, ein groß angelegtes, die Fülle der

Einzelerkenntnisse zu sprechenden Linien verdichtendes, die Gesinnung des Zeitalters repräsentierendes Goethebild zu entwerfen, so darf diese Tatsache allein noch nicht zu absprechender Beurteilung verführen, wenn sie auch nicht bedeutungslos für die Gesamteinschätzung ist. Selbst innerhalb der beteiligten Kreise ist das gefühlt und vielfach ausgesprochen worden, und in Verbindung mit ähnlichen auf andern Gebieten der Forschung gemachten Erfahrungen ist hieraus das Programm einer synthetischen Literaturwissenschaft erwachsen, die Forderung einer stärkeren Durchdringung des wissenschaftlichen Verfahrens mit »philosophischem Geist«, wobei auf der einen Seite weniger an die Forschung als an die Darstellung gedacht und anderseits unterlassen wurde, innerhalb des Kreisens und Kreuzens philosophischer Richtungen eine bestimmte und bewußte Stellungnahme zu umschreiben.

Aber nicht diese Besinnungen haben Epoche in der jüngsten Geschichte des Goetheverständnisses gemacht, sondern das fast gleichzeitige Erscheinen der Bücher von Georg Simmel und H. St. Chamberlain. Beide suchen die Persönlichkeit Goethes in Bildern zu erfassen, deren Motive durch die großen geistesgeschichtlichen Begriffe moderner Lebensdeutung bestimmt sind. Beide suchen das durchwaltende Urphänomen des Goethischen Geistes und hinter diesem noch ein letztes Personal-Allgemeines zu begreifen. Beide haben eine starke innere Wirkung ausgeübt, und beide verhalten sich zu der von der Literaturgeschichte ausgehenden Goetheforschung grundsätzlich ablehnend. Im übrigen erlaubt die Verschiedenheit in der Form und Gesinnung keine nähere Zusammenstellung. Chamberlain verfährt dogmatisch klassifizierend, Simmel ist sich bewußt, daß das Gesamtbild von Goethes Individualität nicht unmittelbar ausgedrückt werden kann. Chamberlain stellt Goethe als Vorbild hin, Simmel sucht, auch wo er von Goethes Normalität spricht, den Sinn dieser Erscheinung zu deuten. Wissenschaftsgeschichtlich liegt der Wert des Chamberlainschen Buches in der starken Betonung der naturwissenschaftlichen Erkenntnisleistung Goethes. Die Partien, in denen Goethes Dichtung und Lebensanschauung, seine geschichtliche Gestalt und Wirkung behandelt werden, fallen dagegen ab. Auf die Eigentümlichkeit des Gepräges angesehen, wirkt Chamberlains Grundauffassung wie seine darstellerische Art, zumal gegen Simmel gehalten, uninteressant, abgesehen von seiner menschlichen Unerfreulichkeit. Mit Simmel tritt die Anteilnahme der deutschen Philosophie an Goethe, die eine reiche und nicht unrühmliche Tradition hat, in eine neue Phase. Wenn Simmel die Existenz Goethes zu begreifen sucht, so weist er dieser ebenso ihren Ort in seinem geistigen Interessenzusammenhang an, wie er in seiner Aussprache über diese Operation tiefer in den Grund der letzten geistigen Bedeutsamkeiten hinunterfaßt. Was hierbei zu Tage gefördert wird, muß vor allem als Teilerscheinung innerhalb des Ganzen der Simmelschen Philosophie, die ihrerseits als eine würdige Repräsentation des modernen Geistes aufzufassen ist, gewürdigt werden. Sollen die inhaltlichen Bestimmungen, die hier vorgetragen werden, in den Stufengang der Goetheerkenntnis eingeordnet werden, so entsteht leicht ein falscher Eindruck, der erst berichtigt werden kann, wenn die Wirkungen der einzelnen, nicht als Hauptergebnisse formulierbaren Ausführungen dieses Buches auf die Goethekundigen festzustellen sind.

Daß Simmels Goethebuch für die deutsche Bildung nicht den Brennpunkt des Goetheverständnisses darstellt, liegt zum Teil in denselben allgemeinen Ursachen begründet, die seine Gesamtphilosophie trotz starker und vielfältiger Wirkung und Bedeutung nicht zu einer beherrschenden Macht werden lassen; aber auch in seinem besonderen Verfahren. Simmel setzt das Ganze des Goethischen Lebens und der Goethischen Kunst als Dasein und Erlebnis voraus und sucht diese in die

ganze Weite der seelischen Bewegtheit, in die Höhe der Begrifflichkeit, in die Tiefe der weltgeschichtlichen Gegensätze einzustellen. Die Schranke solcher Erörterungen scheint mir weniger, wie Simmel will, durch die individuelle Bestimmtheit jenes primären Erlebnisses gegeben zu sein, von dem die philosophischen Weiterführungen genährt werden, als vielmehr in der Tatsache des Vorausgesetztseins. Die Inhalte dieses »Erlebnisses« sind mächtig genug, um ihr Übergewicht gegen jede Weiterführung zu behaupten, sie müssen jeden Augenblick frisch beschworen werden und lassen sich nicht »voraussetzen«. Außerdem ist das Wort »Erlebnis«, dessen Sinn auf einen Einzelakt zielt, im Grunde schlecht geeignet, das konkrete Verhältnis des Betrachters zu einer künstlerischen und menschlichen Totalität erschöpfend zu bezeichnen.

Ein Werk, das eine ständig erfüllte Anschauung von Goethes Totalität bietet, ohne die unmittelbare Beziehung zu den besonderen Lebenszuständen und den hieraus geflossenen dichterischen und denkerischen Einzeläußerungen vermissen zu lassen, besitzen wir nunmehr in Gundolfs »Goethe«. Das Kennzeichnende dieses Buches ist die auf jeder Seite zum unverblaßten Ausdruck kommende Unmittelbarkeit der Stellungnahme, bedingt durch ein starkes Gefühl des Dichterischen, gehoben durch eine lebhafte Idee von Geistigkeit und naturhafter Menschlichkeit, gelenkt durch vertiefte bildungsgeschichtliche Erfahrungen. Der Verfasser spricht als Literarhistoriker, aber er sucht weder äußerlich noch innerlich engeren Anschluß an die literarhistorische Goetheforschung, von deren Beruf er nicht eben hoch denkt. Aber auch wer sich getroffen fühlt, wessen besondere Interessen hier nicht befriedigt werden, wer mit Forderungen an das Buch herangeht, die dieses entweder nicht befriedigen will oder kann, oder wer von einem andern Standpunkte aus kritische Vorbehalte zu äußern gezwungen ist, wird das neue Buch Gundolfs als ein geistesgeschichtliches Ereignis bezeichnen müssen, wichtig genug, um dieses dem gesamten Verlauf der bisherigen Goethestudien gegenüberzustellen, um alle Erwartungen wachzurufen, die sich an die Darstellung der stärksten geistigen Wirksamkeit für ein Kulturbewußtsein knüpfen, das gegen exemplarische Persönlichkeiten nicht gleichgültig ist und über die Bedeutung des Klassischen ins klare zu kommen sucht. Es ist nicht wahrscheinlich, daß nach Gundolfs Buch in absehbarer Zeit der Versuch gewagt werden wird, ein neues Goethebild aufzustellen. Schon heute ist das Buch als ein geschichtlicher Machtfaktor zu betrachten, der nicht bloß auf die Goetheauffassung der nächsten Generationen bestimmend einwirken wird. Damit ist auch für die Aussichten, die sich einer zustimmenden oder ablehnenden Kritik, Einwänden oder Weiterführungen eröffnen, der Rahmen abgesteckt. Auf der andern Seite hat die heutige Kritik, die sich ihrer Aufgabe bewußt bleibt, allen Anlaß, die eine Gunst ihrer Situation auszunutzen: nämlich Verfahren und Erfolg mit demjenigen Maß von natürlich gegebener Unbefangenheit zu würdigen, das spätere, unter der Wirkung des Werkes aufgewachsene Beurteiler sich erst durch umständliche Methodik erringen müssen.

Gegenüber einer Gewohnheit, die auch bei der Würdigung einer Leistung des künstlerischen und geschichtlichen Verstehens die Frage nach dem Grunderlebnis des Verfassers in den Vordergrund zu rücken liebt, muß betont werden, daß eine solche Einstellung teils auf das Selbstverständliche, teils auf das Unausdrückbare trifft, dagegen an Bedingungen, die für das Zustandekommen des Geleisteten wesentlich sind, vorbeigeht. Außerdem gibt der Erlebnisbegriff, wie wir ihn in der literarhistorischen und philosophischen Literatur angewendet finden, dem Divinatorischen zu wenig Raum — aber ganz hiervon abgesehen: selbst dem bekenntnisfreudigsten Darsteller ist — bei einiger Selbstkritik — der wichtigste Zweck nicht

die Kundgabe seiner Erlebnisse, sondern die Begründung einer, mit dem alten Schlosser zu reden, »freien Ansicht« der Persönlichkeit, der seine Darstellung gilt. Mag er als Kritiker sich zu dem einzelnen Werk oder als Historiker zu einem größeren Zusammenhang von Werken und andern Lebensäußerungen in Beziehung setzen, die »freie Ansicht« ist nicht das zwangsläufig sich einstellende Resultat des »reinen Erlebens«; sondern es kommt zustande durch den Zutritt eines konstruktiven Elements, und meist ist es gerade dieses, was die neu begründete Anschauung wertvoll und bedeutsam macht. Schillers Geburtstagsbrief vom 28. August 1794, die Fragmente der jungen Romantiker, Wilhelm v. Humboldts Rezension des zweiten römischen Aufenthalts und sein Nachruf im 18. Kunstvereinsbericht, die gelegentlichen Aussprüche Hegels und Schopenhauers — alle diese Zeugnisse einer starken Anschauung und eines tiefen Erlebens von Goethes Wesen und Werk, die den Grund zu unserer Gemeinüberzeugung gelegt haben, weisen solche konstruktiven Züge auf, Synthesen des Erlebnisinhalts und der den Erlebenden eigentümlichen geistesgeschichtlichen Tendenzen. Nicht bloß die von einem Systemgedanken beherrschten Philosophen von Hegel bis Simmel, auch Betrachter von der Art Viktor Hehns und Herman Grimms haben ihr Goetheerlebnis in den Zusammenhang ihrer bildungstheoretischen Interessen einzugliedern gestrebt, der eine als Kulturhistoriker der Formen des Menschenlebens, der andere als Typologe repräsentativer Individualitäten, und jene berühmte Leistung Schillers, die Goethe selbst als das Ziehen der Summe seiner Existenz bezeichnet und begrüßt hat, ist in Wirklichkeit eine Einstellung dieser Summe als Posten in Schillers eigene Rechnung. Der Eindruck, den Schiller mit dieser Umschreibung des Goethischen Wesens, dieser Formulierung von Goethes Aufgabe auf diesen und die Anschauung der Nachwelt hervorgerufen hat, beruht mindestens ebensosehr wie auf den objektiv erfaßten Wesenselementen auf der Anregungskraft der aus Schillers eigenem Kulturbewußtsein erwachsenen, die Bildungsinteressen mehrerer Generationen fesselnden Gestaltungselemente.

Wie Schiller das Dasein Goethes in dem Problem, »unter nordischem Himmel ein Grieche zu werden,« gipfeln ließ, wie für die Romantiker der »Statthalter des poetischen Geistes auf Erden«, wie für Viktor Hehn der Gestalter der »Naturformen des Menschenlebens« eine übergreifende Bedeutsamkeit gewann, die das objektiv Erfaßte in einen erleuchtenden Zusammenhang setzte, durch welche die allgemeinen Ideen von Kunst, Natur, Welt und Geschichte neugestaltet wurden, so ist es auch Gundolf gelungen, in der Erscheinung Goethes einen bedeutenden Grundzug hervortreten zu lassen, der gleichzeitig den vielfältigen Einzelerfahrungen einen einheitlichen Sinn gibt, eine menschheitsgeschichtliche Perspektive öffnet und ein tieferes Bildungsinteresse unserer Gegenwart berührt.

Es ist dies die Auffassung Goethes als des großen dichterischen Menschen, dem es bestimmt war, in einer undichterischen Weltepoche zu leben, im bürgerlichen Zeitalter, während es Shakespeare beschieden war, in einer Periode zu wirken, groß, heroisch, ritterlich und gefährlich genug, um sich von der sittigen Bürgerwelt als mythischer Hintergrund abzuheben.

In Shakespeare sieht Gundolf den letzten und einzigen Dichter, der schon und noch innerhalb der modernen bürgerlichen Welt das heroische Pathos gerettet, lebendig und leibhaft gezeigt hatte, nicht als rückblickende Romantik, sondern als selbstverständliche gegenwärtige Haltung, nicht als pittoreske Theatergeste, sondern als unmittelbare Sprache des Herzens. Wenn in Goethe das dichterische Leben nicht als selbstverständliche Haltung, sondern als Konflikt der fühlenden Einzelnatur mit einer versagenden Gesellschaft zum Ausdruck kommt, so ist dies nach

Gundolfs Ansicht nicht weniger in der geschichtlichen Lage als in der individuellen Organisation, für die genügend Selbstzeugnisse vorliegen, zu begründen. Damit wäre jedoch nur eine Anlage umschrieben, wie sie zahllosen modernen Naturen innerhalb und außerhalb des dichterischen Lebenskreises eignet. Das Entscheidende ist der Ausweg, den Goethe gefunden hat, und es darf vielleicht als stärkste Leistung des Gundolfschen Buches angesehen werden, daß er die Größe des Opfers, das dieser Ausweg bedeutet, mit allen Konsequenzen zu begreifen sucht. Goethes Leben, das mit dem Anspruch auf völlige Auswirkung seiner selbst um jeden Preis bis zum heroischen oder tragischen Untergang anhebt, schließt mit dem Verzicht zugunsten der begrenzten aber menschlich nutzbaren Auswirkung.

Die Feststellung dieses Verzichtes will nicht besagen, daß wir an Goethes Werk und Leben etwas zu vermissen haben, sondern nur, daß es seiner eigenen ursprünglichen Idee vom Erreichbaren, die einen Verzicht ausschloß, nicht genügte.

Inhaltlich bestimmt wird dieser Verzicht als Aufgeben des jugendlichen Titanentraumes, als Anerkennung der von Natur und Gesellschaft gesetzten Grenzen zum Zwecke der Sicherung und Rettung der persönlichen Existenz. Daß er die tiefste, den Gehalt des ganzen Daseins durchströmende innere tragische Erfahrung Goethes bedeutet, sucht Gundolf an dem Abschluß des Faust und des Wilhelm Meister klarzulegen und an dem Verhalten Goethes zu Persönlichkeiten wie Napoleon und Byron. Dem dämonischen Kaiser und dem dämonischen Lord neidete Goethe »mit einer Art erhabenen Neides« die Freiheit und den Zwang, die prometheisch-cäsarische Bahn zu durchstürmen bis zum heroisch-tragischen Untergang. In ihnen begrüßte der Weimaraner Weltbetrachter, verwurzelt in einer bürgerlichen Welt, die er überragte, Boten aus der Urheimat der Dichtung jenseits aller Bürgerwelt, die ihre volle Freiheit mitten im modernen Dasein bewahren durften.

Diese Auffassung von der »Entsagung«, die das tatsächlich Vollbrachte als durch das Opfer noch größerer Vollbringungen dem Schicksal abgekauft ansieht, geht hinaus ebenso über die harmonisierende Lehre Simmels, der die Resignation in den positiven Sinn des Goethischen Lebens und dessen ursprünglich gesetzlichen Plan hineingehören läßt, wie über den Einfall Chamberlains, in einer nicht näher bestimmten Steigerung, die Goethe mit der Idee seiner selbst vorgenommen haben soll, dessen wahre Größe zu bewundern. Hier handelt es sich wirklich, was Simmel bestreitet, um eine vom Schicksal aufgedrängte Verkürzung der Lebensexpansion, um einen dem Selbst abgerungenen Entschluß, nicht bis ans Ende zu gehen, und es ist durchaus nicht unstatthaft, wenn Gundolf die Schatten Shakespeares und Dantes anruft, die in die tragische Hölle eingedrungen sind, auch ohne die Gewißheit, wieder heil herauszukommen.

Zu den Voraussetzungen einer Betrachtung, die in der Idee des Verzichtes den Schlüssel zum Verständnis von Goethes dichterischer und menschlicher Entwicklung findet, gehört — neben der Neigung, die Möglichkeit der reinen dichterischen Existenz an eine bestimmte Kulturstufe zu binden — eine entschiedene Stellungnahme für das Dionysische und gegen das Apollinische, die sich der Diskussion entzieht. Von ähnlichen Gesichtspunkten aus, auf Grund der gleichen Empfindungsweise ist schon öfter, bereits in den späteren Phasen der Romantik, im Zusammenhang mit der jungdeutschen Bewegung und dann unter der unmittelbaren Einwirkung Nietzsches der Versuch einer Auseinandersetzung mit Goethe unternommen worden, wobei die Dichtung und Lebensanschauung des jungen Goethe ausschließlich positiv bewertet, alles Spätere als Abfall, Erkalten oder Niedergang empfunden wurde. Gundolf unterscheidet sich von diesen Wertungen trotz mancher Ähnlich-

keit des Ausgangspunktes und vieler Berührungen in der Stellungnahme doch von Grund auf durch eine abweichende Gesamthaltung. Ihm liegt nichts ferner als die Gesamterscheinung herabdrücken zu wollen. Er bringt für die Wahlverwandtschaften nicht weniger Bewunderung auf als für den Urmeister. Wenn er nun darlegt, wie aus dem leidenschaftlich drängenden, dämonisch getriebenen und schöpferisch strebenden der durch Tätigkeit, Schau, Forschung und Erfahrung sich bildende Goethe entsteht und zur Erkenntnis der überpersönlichen Natur- und Schicksalsgesetze fortgeht, wenn er die Wandlung als »Schritt vom geistig-sinnlichen Schauen zum vernünftigen Begreifen« bezeichnet, als Fortschreiten vom Eindruck zur Gestalt und von der Gestalt zum Gesetz, so hat er kaum nötig, sich dagegen zu verwahren, den Ausdruck Fortschreiten irgendwie wertend gemeint zu haben, besonders angesichts der Tatsache, daß damit die Entwicklung einer Dichternatur gekennzeichnet werden soll. Vielmehr erwächst aus diesen ohne Emphase vorgebrachten Feststellungen wie aus den ohne wertende Absicht gewählten charakterisierenden Beiwörtern doch der Eindruck, daß eigentlich nur der Lebenszustand und der Schaffensprozeß des jungen Goethe die Anschauungen, die Gundolf vom Dichterischen hat, erfüllt, und daß der Greis nur in vereinzelten, an tragische Selbstzerstörung grenzenden Momenten zum wirklich dichterischen Dasein erglüht.

Es bedeutet immer eine Schwierigkeit für einen Biographen, wenn sein Held in späteren Entwicklungsstadien keine Steigerung derjenigen Eigenschaften offenbart, auf denen seine ursprüngliche Sendung beruht, oder wenn er gar Wandlungen anheimfällt, die ihm die persönliche Anteilnahme des Darstellers nicht mehr bewahren. Gundolfs Interesse für den reinen Dichtermenschen ist zu stark, als daß auch die höchsten restlichen Lebensmomente der praktischen Weltweisheit, der metaphysischen Erleuchtung, der Überlegenheit der Bildung, ja die ganze vollendete Menschlichkeit des Olympiers ihn dafür entschädigen könnte, daß der lyrische Durchbruch des unmittelbaren Lebens zur Sprache immer mehr zurücktritt. Es handelt sich um Schwererwiegendes als um die allgemeine Erfahrung, daß die Kundgebungen des Fertigen weniger reizen als die Zeugnisse des Werdenden, und es ist interessant, von hier aus einen Blick auf Diltheys Auffassung zu werfen, der eine ähnlich gegliederte Entwicklung statuiert, aber diese ganz verschieden bewertet. Dilthey sieht in der Festigung der bürgerlichen Ordnung ein günstiges Moment für die Persönlichkeitsentfaltung, er sieht in der Schicht von Nachdenken, die sich immer breiter über die dichterische Existenz lagert, den mütterlichen Boden, aus dem die große Dichtung erwächst, er bezieht Goethe in eine Epoche der großen deutschen Dichtung ein und diese Epoche wieder in die große europäische Geistesbewegung, durch welche die Autonomie der menschlichen Vernunft begründet worden ist. Den Gegensatz dieser dichterischen Entwicklung zu der anderer europäischer Völker, die das Zeitalter der Phantasie erfüllte und in die Anfänge des wissenschaftlichen Zeitalters hineinreicht, verschweigt Dilthey durchaus nicht, aber er ist weit entfernt, die deutsche Entwicklung deswegen auch in ihren rein dichterischen Tendenzen geringer zu bewerten, wenn er auch hervorhebt, wieviel schwieriger ihr Weg gewesen ist. So kann er in dem Aufhören des Titanismus keine Beeinträchtigung der ursprünglichen Lebensenergien erblicken. Für ihn ist der greise Goethe kein Verzichtender. Er sieht ihn leben im vollen Bewußtsein seiner Persönlichkeit, die ihres Wertes ganz sicher geworden ist, in der Hingabe an breite Lebenserfahrungen, die er mit Behagen genießt, im Umgang mit den großen Menschen aller Zeiten, eine Vollendung im Wachsen und Ausweiten, nicht in Entsagung und durch Opfer erkauft. Dilthey konnte auf der Grundlage dieser Anschauungen mit einer gewissen Genugtuung die Dichtergabe als nur eine, wenn

auch höchste Manifestation einer schaffenden Gewalt ansehen und sich des Zusammenhanges von Leben, Bilden und Dichten erfreuen, dessen Grund für ihn im wissenschaftlichen Studium liegt, dessen Ergebnis er als Wahrheit, reine Natürlichkeit, unbefangene Auslegung unseres Daseins anspricht.

Es ist überflüssig und würde eher verdunkelnd als fördernd wirken, wenn man die Ansicht Diltheys, die als eine gesteigerte Vertretung der wissenschaftlichen Gemeinüberzeugung bezeichnet werden darf, oder die Gundolfs, die einer von bedeutenden und sich ihres Gegensatzes zum antik-romanischen Wesen bewußten Repräsentanten des deutschen Geistes angenommenen Haltung eine neue Wendung gibt, auf ihre dokumentarische Richtigkeit untersuchen wollte. Die bloße Gegenüberstellung genügt, Recht und Grenzen der von Gundolf vorgetragenen Auffassung zu erweisen. Weiter wird aber hierdurch klar, daß es sich für Gundolf um mehr handelt als bloß um die Lösung einer darstellerischen Aufgabe, wenn er die aus dem Zusammenströmen dieser auch von ihm voll gewürdigten gesteigerten Lebensmomente sich ergebende und in dem gesonderten Hervortreten jedes einzelnen Lebensmomentes sich offenbarende Größe der Erscheinung faßbar zu machen sucht.

Das Hinstreben zum Zentrum der Goethischen Persönlichkeit erfolgt hier nicht unter Verzicht auf die Auseinandersetzung mit den einzelnen Werken. Vielmehr wird Goethes Wesen und Bildungsgesetz, seine geschichtliche Größe und seine überzeitliche Bedeutsamkeit begriffen mitten im Klarwerden über seine geistigen Schöpfungen. Das Verstehen der dichterischen Gebilde steigert die Auffassung der schöpferischen Individualität und empfängt seinerseits Halt, Richtung und Maßstab aus dieser. Selbst in den Partien, wo ein Zurücktreten weniger der dichterischen Kraft als des dichterischen Weltverhältnisses festgestellt wird, bleibt Gleichgewicht und Zusammenhang zwischen der Erfassung der konkret vorliegenden Produkte mit der Vergegenwärtigung des Seelenzustandes und des Lebensplanes gewahrt. So fließt die Darstellung Gundolfs aus einem einheitlichen, sich ständig erneuernden Prozeß, der etwa bei Chamberlain völlig erstarrt und zerschnitzelt, bei Simmel in erlebnishafte Voraussetzung und sinngebende Fortführung gespalten erscheint. Diesem Verfahren dankt Gundolf die Möglichkeit, einen sicheren, kräftig betonten Standpunkt jenem Problem gegenüber zu gewinnen, in welchem sich die allgemeinen Grundfragen des geschichtlichen Verständnisses und der künstlerischen Auffassung begegnen und verwirren: der Frage, wie das Verhältnis, in dem die dichterische Persönlichkeit und das dichterische Werk zueinander stehen, zu fassen sei.

Die Entscheidung dieser Frage ist letzten Endes bestimmend für die Anlage, Form und den Inhalt der ganzen Darstellung. Wer glaubt, es genüge, einen mehr oder minder lebhaften und ausgestalteten Gesamteindruck der einzelnen Werke mit einer tatsachengetreuen Verarbeitung des urkundlichen Materials über die empirischen Lebensdaten zusammenzufügen, der wird in der absterbenden Form der herkömmlichen Dichterbiographie befangen bleiben. Gundolf sieht in Goethes Werken und Taten Symbole des Goethischen Ichs, während für andere große Menschen ihr Zustand, ihr ganzes Sein nur Sinn hatte als Träger ihrer Taten und Werke. Mehr als irgend ein früherer Dichter ist Goethe selbst der Gegenstand seiner Sprachdenkmale, weil er, sein Ich als Offenbarung des göttlichen Lebens empfindend, selbst die Weihe dessen, was in seinem Innern Ereignis wurde, gespürt hat. Gundolf vermag keinen Wesensunterschied zwischen Goethes Erlebnis und Goethes Produktion anzuerkennen. Leben und Werk sind ihm Attribute einer Substanz. Das Werk ist nicht Auslösung, Abbildung, Erläuterung des Lebens, sondern Ausdruck, Gestalt,

Form dieses Lebens selbst, das Werk gehört mit allen übrigen das Dasein und Wirken ausmachenden Lebensakten ein und derselben Schicht an, ist nicht aus diesen abzuleiten. Was man gemeinhin das Leben eines Künstlers nennt, ist bereits von vornherein getaucht in seine Kunst, und keine Lebenstatsache kann für sich isoliert betrachtet, ja nicht einmal wirklich erkannt werden.

Wenn nun hiernach Gundolf es als Aufgabe des Literarhistorikers ansieht, jeden Lebensmoment Goethes als Stufe von Goethes gesamter Existenz zu betrachten und ihn als Ursache, Stoff oder Gehalt seines Schaffens zu erforschen, so lenkt er damit zurück in jenen Kreis von Problemen, die wir als das Verhältnis von Erlebnis und Dichtung zu bezeichnen gewohnt sind.

Schon Dilthey hat in seinem wissenschaftsgeschichtlich so folgenreichen Aufsatze über Goethe und die dichterische Phantasie, der die wichtigste Formulierung seiner Gedanken über diese Frage und damit zugleich die wichtigste Formulierung dieses Problems überhaupt enthält, das Verfahren des Dichters, der ein persönliches Erlebnis ausspricht, auf den Strukturzusammenhang zwischen dem Erlebnis und dem Ausdruck des Erlebten begründet. Dabei hat er sich gegen eine Auslegung des von ihm bestimmten Grundverhältnisses erklärt, die mit einem Beobachten der inneren Vorgänge und dem Darstellen des Beobachteten rechnet. Tatsächlich hat sich die bisherige Forschung, die sich an Dilthey anlehnte, teils in einer Richtung bewegt, vor der dieser selbst gewarnt hatte, teils hat sie den fruchtbaren, wenn auch in seiner Tragfähigkeit überschätzten Leitbegriff als Handswerkszeug für gröbere Arbeiten abgenutzt. Vor allem wurde in der Annahme eines strengen Kausalverhältnisses viel Pedanterie, viel Spürsinn und wenig Takt entwickelt. Aber auch wo wirklich vorwurfsfreie Leistungen der durch Dilthey geleiteten Literaturforschung vorliegen, bietet der von Gundolf praktisch vertretene Standpunkt ihnen gegenüber darin etwas grundsätzlich Neues, daß Gundolf es ablehnt, irgend einen Zusammenhang von Erlebtem und dichterisch Gestaltetem da zuzugeben oder für belangreich zu halten, wo sich Analogien des Umrisses zwischen einer anekdotischen Überlieferung und dem Gepräge der Charaktere, Schicksale und selbst Episoden im dichterischen Werke auffinden lassen. Entscheidend sind für ihn vielmehr bestimmte Modifikationen der Färbung, des Klimas, der Gesinnung, der Gesamtauffassung, die sich als Ergebnis eines bestimmten Seelenzustandes deuten lassen, den es wiederum innerhalb des Goethischen Gesamtwesens einzuordnen und abzugrenzen gilt. Dabei können die Voraussetzungen in einem einzelnen Vorfall liegen und zu allgemeinen Ergebnissen führen, wie der Hinweis, daß Goethes Schuldbegriff durch ein Grunderlebnis, seine Untreue an Friederike, geformt worden ist, und daß der Begriff der Schuld, wenn wir ihm in Goethes Werken begegnen, mit jenem tragischen Gefühl gefärbt ist, das dem Dichter aus der Trennung von Friederike erwuchs. Es kann aber auch ein verhältnismäßig einheitliches Ergebnis aus einer Vielheit von erlebten Voraussetzungen zustande kommen, wie die Darlegungen über Stimmung, Raum, Erlebnisart und Gesinnung als Entstehungsbedingungen der Wahlverwandtschaften zeigen. Schließlich können auch Erlebnisfolge und Gestaltungsprozeß, bald fortlaufend, bald aussetzend, unterbrochen und aufgenommen, sich zu dem denkwürdigen Zusammenhang von Lebensstufenfolge und Lebenswerk erweitern, wie er bei der Arbeit am Wilhelm Meister und am Faust gleichnishaft zutage tritt.

Zur Erfassung und Klarlegung solcher feingewirkter Fäden konnte ein starrer, undifferenzierter Erlebnisbegriff nicht genügen. Bei dem Bestreben, diesen Begriff durchzubilden, ist Gundolf zu einer wichtigen Unterscheidung zweier Erlebnistypen gekommen: dem Gegensatz von Urerlebnis und Bildungserlebnis. Unter Urerlebnis

versteht Gundolf Erschütterungen, denen der Mensch kraft seiner inneren Struktur ausgesetzt ist, also vor allem aus dem Bereich der Erotik, aus dem vitalen Drang zur Ausbreitung, zur Hingabe, zum Ausströmen seiner schöpferischen Fülle und dem Willen zur Selbstbehauptung stammende Ereignisse. Als Bildungserlebnis werden die geistig-geschichtlichen Einflüsse, schon geformte Anschauungen aus Kunst, Wissenschaft, Religion vorgeführt. Der Nachweis, wie Goethes Urerlebnisse, wenige an der Zahl, mit immer neuen Bildungserlebnissen gekreuzt, seine gesamte Produktion bis ins hohe Alter beherrschen, umfaßt eigentlich alles Wesentliche, was Gundolf über die Abfolge der Goethischen Lebenszustände und die Reichweite des Gestaltens zu sagen hat.

In der Zeit des Titanismus empfängt Goethes Bildung Farbe und Richtung von den Urerlebnissen. Die großen heroischen Entwürfe erhielten ihren Stil aus der Neuheit des Eindruckes, welchen der Zusammenprall mit der Wirklichkeit auf eine große Seele üben mußte. Aber ein seltsames Schicksal hat die dramatischen Konzeptionen, in denen Goethe sein titanisches Urerlebnis darstellen wollte, verwandelt oder verstümmelt werden lassen. Schon im Götz ist das Bildungserlebnis über das Urerlebnis Herr geworden. Die deutsche Vergangenheit sprach den Dichter stofflich so sehr an, daß aus dem Heroendrama ein Milieudrama geworden ist. Je mehr Goethe in die großen Bildungswelten hineinwuchs, deren Inhalt die moderne Geistesgeschichte teils als gestaltetes Vorbild, teils als unmittelbar die Gesinnung und Anschauung ergreifende Kraft bestimmt, um so stärker wird in Goethes Produktion und Dasein der Anteil des Bildungserlebnisses im Gegensatz zum Urerlebnis. Bereits in der ersten Weimarer Zeit ist eine Abwendung von der unbedingten Aussprache, wie sie die Grundkonflikte des jungen Genies erzwungen hatten, zu bemerken. Die italienische Reise, von Gundolf als ein Glied in den Zusammenhang der Bildungserlebnisse gestellt und dadurch eine Aufhellung ihres funktionellen Sinnes erfahrend, bewirkt ein Anwachsen dieser Tendenz, die verursacht ist durch die ständige Steigerung der Vertrautheit mit der ursprünglich schrofferes Zusammenprallen erzeugenden Umwelt. Aber das typische Schicksal Goethes haben wir nun darin zu erblicken, daß in allen großen Krisen seines Daseins auch weiterhin ein Zusammenwirken, eine gegenseitige Durchdringung der äußeren und inneren Faktoren erfolgt. Ein starker Bildungseindruck, der bewältigt werden soll, begegnet sich mit einer Leidenschaft, die eine entsprechende Bereitschaft herstellt. Die Frauengestalten und Freundescharaktere, die in innere Beziehung zu seiner jeweiligen seelischen Lage treten, geben der Masse seines Innern den Anstoß zur Kristallisation.

Diese Gunst des Schicksals, daß Bildung und Leidenschaft, Lebensstufe und Problemgruppe sich immer wieder entsprechen, hat Goethe in den Stand gesetzt, bei aller Mannigfaltigkeit seiner Stoffe immer nur aus demselben Gehalt zu dichten; »aus dem Verhältnis seines momentanen Selbst zum bewegten All«, und hier böte sich die Gelegenheit einer Auseinandersetzung mit jenem Begriff des Gehalts, der schon so oft aus der Ästhetik vertrieben, immer wieder und gerade neuerdings mit verstärkter Macht sein Daseinsrecht behauptet, unter dem Gesichtspunkte der Bewährung des eben dargestellten Goethischen Lebensgesetzes.

Eine solche Auseinandersetzung würde wichtige Selbstbekenntnisse und allgemeine Betrachtungen Goethes verwerten können, und noch dazu den besonderen Reiz bieten, von dem Mitgliede eines Kreises zu stammen, den man so oft des einseitigen Formkultes geziehen, der allerdings den Wert der Form nach verschiedenen, nicht bloß rein künstlerischen Richtungen hin betont hat, und dessen nächste, nach außen am leichtesten erkennbare Wirkung auf die deutsche Bildung in einer ent-

schiedenen Opposition gegen die mannigfaltigen formlösenden Tendenzen der Zeit gesehen werden kann. Welche Bedeutung der Gehalt in Gundolfs Anschauungen innehat, war schon aus seinem Buche über Shakespeare und den deutschen Geist zu ersehen, in welchem die Erfassung der Form nur als das vorbereitende Stadium für die Erfassung des Gehalts hingestellt wird. Das Goethebuch ist als Darstellung einer mächtigen Individualität von vornherein noch in viel höherem Maße auf den Gehalt gerichtet und offenbart zudem eine bedeutend vergrößerte Breite der Berührung mit den Tatsachen des Lebens. Die Herausarbeitung des Gehalts erfolgt nun allerdings teilweise im Zusammenhang mit der Feststellung, wie Urerlebnis und Bildungserlebnis in die Dichtung eingegangen sind, aber Gundolf hat sich nicht auf eine prinzipielle Klarstellung der Wertkategorie des Gehalts unter diesem Gesichtspunkte eingelassen, vermutlich weil er die Voraussetzungen hinreichend entwickelt zu haben glaubte. Daneben hat er aber die Wertfrage auf einem andern Wege zu bestimmen gesucht, und zwar eigentlich unter Absehung von allen erlebnishaften, also irgendwie historisch bestimmbaren oder erschließbaren, der geschichtlichen Divination zugänglichen Zügen, mit Hilfe einer in den Bereich des objektiven Wertes hinübergreifenden Kategorie. Wenn wir dabei bekennen müssen, daß er gerade hier über ein subjektives Urteil nicht hinausgelangt, so soll das weder gegen den Objektivismus im allgemeinen noch gegen das besondere Verfahren Gundolfs etwas besagen, wenigstens nicht im Sinne eines Vorwurfes, kaum eines Einwandes.

Die Ableitung eines Dichtwerkes aus dem Urerlebnis enthält zwar schon eine Aussage über den dichterischen Gehalt, bietet aber noch keine Präzisierung der Wertfrage. Das geschieht erst, wenn Gundolf der Goethischen Dichtung den Charakter des »Kosmischen« zuspricht, als sinnlich-geistigen, von Sonderzwecken und äußeren Ansprüchen unabhängigen Ausdrucks autonomen Lebens, als einer Einheit von Natur, Seele und Schicksal. Hierin sieht Gundolf den durchgreifenden Unterschied der Erscheinung Goethes, wie Shakespeares und der antiken Dichter von aller »modernen europäischen dekorativ-psychologisch-naturalistisch-romantischen Literatur von Calderon und Molière bis zu Balzac, Ibsen und Dostojewskij«. Der kosmische Schauer erhebt den Werther über das differenzierte Seelengemälde, die theatralische Sendung über den besten und reichsten Bildungsroman und das bunteste Gesellschaftsbild, die Braut von Korinth über die stärksten Balladen Schillers. Diese Heraushebung Goethes aus der gesamten modernen Produktion korrespondiert gewiß sehr gut mit der Führung der allgemeinsten Umrißlinie der gesamten Darstellung, die sich auf dem Gegensatz zur bürgerlichen Kultur aufbaut, aber wir stehen damit nicht mehr konstruktiven Elementen der Anschauung gegenüber, deren Kraft und Recht in der Bewährung der Betrachtungsweise am Stoff liegt, sondern subjektiven Aussagen über Erfahrungen des Aufnehmenden, die nicht weiter gestaltet sind und deren Autorität ausschließlich in der Persönlichkeit des Verfassers begründet ist. Damit ist ihre Bedeutung und ihre Wahrheit noch nicht bestritten; es hat wenig Sinn, bei dieser Gelegenheit, wo es sich nicht um eine Geschichte der modernen Literatur, sondern um die Geschichte des Goetheverständnisses handelt, über eine allgemeine Verwahrung hinaus Beifall oder Widerspruch geltend zu machen.

Nicht ausgesprochen, aber als selbstverständlich wird vorausgesetzt, daß von den beiden wichtigen Substanzen des dichterischen Gebildes das Urerlebnis allein eine Beziehung auf das Kosmische hat und da auftritt, wo der Rahmen der bürgerlichen Welt gesprengt wird, während das Bildungserlebnis den Dichter nicht vor so schwere Entscheidungen stellt. Schon in der Benennung der Sachverhalte liegt

eine Wertung, die allerdings anfechtbar erscheint, wenn wir Shakespeare und Homer unter den Bildungserlebnissen aufgeführt sehen. Die Frage drängt sich auf, ob das Eindringen in die Welt dieser Dichter für Goethe nicht Erlebnisse mit sich brachte, die so tief seine Existenz aufrührten wie so manche Begegnung, die nach Gundolfs Meinung Anlaß eines Urerlebnisses wurde. Jedenfalls scheint der von Gundolf konzipierte Begriff des Bildungserlebnisses auch für die tiefste geistige Fühlungnahme nur eine sekundäre Qualität zuzulassen, die der urtümlichen Stärke des Verhältnisses Goethes zu Homer und Shakespeare nicht gerecht wird, so wenig wie Kleists Kanterlebnis oder Hölderlins Berührung mit der griechischen Geisteswelt dadurch erschöpfend charakterisiert wird. Streng genommen ist vielleicht Kleists Eindringen in die kritische Philosophie, wenn es überhaupt als Fühlungnahme mit einer geistig-geschichtlichen Macht und nicht eher als ein Akt des Selbstdenkens aufgefaßt werden darf, nicht ein Urerlebnis, sondern Mittel oder Gelegenheit zu einem solchen Erlebnis gewesen; aber Homer und Shakespeare als geistige Wirklichkeiten treten nicht weniger machtvoll und den ganzen Menschen ergreifend in das Dasein Goethes wie die lebendige Umwelt, und das Innewerden ihrer Art, der ihnen zugehörigen Welt und das Aufnehmen der ihrem Dasein entströmenden Kräfte ist als ein wenn auch anders gefärbtes Urerlebnis, wie Hölderlins Erlebnis der griechischen Tragiker, wie die liebende oder feindliche Begegnung mit der Kraft lebendiger Menschen anzusehen.

Die Abneigung gegen den nachgoethischen Alexandrinismus scheint Gundolf dahin geführt zu haben, dem Verhältnis zu literarisch-geschichtlichen Persönlichkeiten den urtümlichen Charakter abzusprechen. Die entschiedene Stellungnahme gegen eine andere Richtung der modernen Literatur ist vielleicht der Anlaß, daß Gundolf das Verhältnis des Dichters zum Stoff allzusehr in den Hintergrund schiebt und diese Frage für belanglos erklärt, wogegen nicht nur zahlreiche Betrachtungen Goethes aus allen seinen Altersstufen angeführt werden könnten, sondern auch direkte, auf bestimmte Stoffe und Vorgänge seines Dichtens bezügliche Zeugnisse. Gundolf wendet sich gegen die Annahme, daß der junge Goethe gedichtet habe, wie — nach des Verfassers Ansicht — moderne Dramatiker und Romanschreiber »Heerschau halten über verschiedene Probleme und Stoffe und dann das noch relativ Unbehandeltste davon behandeln oder ihm eine neue Seite abzugewinnen suchen oder eine neue Mischung herstellen«. Gewiß entsteht so niemals Dichtung. Aber auf Grund dieser Ablehnung übersieht Gundolf bei der Behandlung der einzelnen Werke die Möglichkeit des naiven Ergriffenwerdens durch den Reiz oder die Gewalt des Stoffes, oder er wertet dieses Ergriffensein so gering, daß es ihm niemals als Beruhigungspunkt des Verstehens dienen kann, oder er findet sich damit durch eine Unterordnung unter den Begriff des Bildungserlebnisses ab. Der Stoff hat für ihn ausschließlich Bedeutung als Symbol der Grundkonflikte des Dichters, und es gilt ihm, den Punkt auszuspüren, der für das Erlebnis ein vollkommenes Gleichnis ist. Daher kommt es ihm bei der Betrachtung der Werke so sehr darauf an, den Charakter der Beichte, des Selbstgerichts, der Selbstdarstellung, die Projektion aus des Dichters eigenen Stimmungen aufzuzeigen, daß der Nachweis der Einschmelzung des Ich oft mit dem Erweis der dichterischen Relevanz zusammenfällt. Der Rest des Gestalteten wird als »konkretes Gestell« abgetan. Nur gelegentlich der Sendung wird auf die agierenden Gestalten näher eingegangen, weil dies das einzige Werk sei, in dem die Charaktere sich gegenüber dem Bekenntnisgehalt verselbständigt hätten und die Menschenbeobachtung schöpferisch geworden wäre. Weder beim Werther noch beim Faust, den Wahlverwandtschaften und Wanderjahren, nicht einmal beim Götz, Egmont, Hermann

und Dorothea gibt Gundolf eine primäre Freude am Bilden menschlicher Gestalten zu. Wieweit bei der Darstellung dichterischer Charaktere Beobachtung mitwirkt, wieweit künstlerische Werte auf sie zurückzuführen sind, und welchen Wert der Dichter selbst auf diese Beobachtung legt, hat indessen nichts mit der Frage zu tun, ob diese Gestalten eine Existenz führen, die von dem Bezuge auf das Erlebnis des Dichters abgelöst ist. Eine solche Existenz, die nicht mehr ein Gleichnis für die Konflikte der dichterischen Persönlichkeit ist und auch kaum erschöpft wird durch die Auffassung symbolischer Repräsentation von Zeitaltern, Nationalcharakteren oder Menschheitstypen, haben die Rastignac, Dombey, Raskolnikoff, Löfborg, Solneß, wie Hamlet und Don Quichotte, und Werther, Dorothea, die Gestalten der Wahlverwandtschaften, von denen des Faust zu schweigen, nicht minder als Wilhelm und Philine.

Wie der Dichter bei der Bewältigung von Urerlebnis und Bildungserlebnis zu verschiedenen Stoffen greift, den einen bevorzugt, von dem andern abläßt, ist ein Problem, das in den weiten Kreis der Fragen hineingreift, die sich an den Fragmentenreichtum des Goethischen Schaffens knüpfen. Gundolf glaubt als ein Gesetz des Ausleseprozesses annehmen zu dürfen, daß, je stärker und nachhaltiger ein Urerlebnis sei, um so mehr Bildungselemente das ihm gemäßeste Symbol an sich ziehe. Gleichsam als ein stärkerer Magnet oder als ein Baum von stärkerem Wachstum entzieht er den geplanten Motiven, worin ein minder kräftiges Urerlebnis sich ausdrücken möchte, die Bildungssubstanzen, so daß sie verkümmern. So hat die Iphigenie der Nausikaa Saft und Luft entzogen. Noch öfter zeigt es sich, daß das Bildungserlebnis, das Milieu, die Atmosphäre, das aus dem Bereich der Bildung entnommene Motiv nicht ergiebig genug war, um der ganzen Stärke des Urerlebnisses zu genügen und zum Symbol auszureichen. So haben Faust oder Götz den minder adäquaten Sinnbildern des Titanismus, Prometheus, Mahomet, Cäsar Blut und Luft entzogen, so ist Elpenor neben Tasso und Iphigenie verkümmert. Wenn auch hier nicht immer klar zwischen gestalteten und ungestalteten Stoffen geschieden wird und zuweilen ex eventu prophezeit wird, so kann der fruchtbare Kern dieser Anschauung nicht übersehen werden. Erleuchtende Parallelen ließen sich aus einem Blick auf Kleists Arbeit am Guiscard und an der Penthesilea gewinnen; weniger und eher als Gegenbeispiel aus einer Betrachtung von Schillers oder Hebbels Fragmenten. Übrigens ist gerade auf Grund solcher Untersuchungen sehr wohl, was Gundolf bestreitet, ein Werden der Gestalten zu beobachten, wie bei allen Dichtern, die es lieben, Charaktere gleicher Anlage in verschiedenen Werken und Altersperioden mehrmals in neuem Wurf zu gestalten, besonders Ibsen und Dostojewskij. Dagegen bleibt hier die sichere Tatsache der Kontamination verschiedener Modelle, Erlebnisse, Gestalten unberücksichtigt, und auch auf das, was Dilthey Zerlegung der eigenen Heterogeneität nennt, fällt nur ein Seitenlicht. Daß in Goethes Altersdichtung das Einzelerlebnis überhaupt nicht mehr die Rolle spielt, wie in den früheren Perioden, ist Gundolf nicht entgangen. Das Einzelerlebnis, in der Zeit des Werther, auch noch der Iphigenie, Träger und Schöpfer der Produktion, geht dann unter in einer allgemeinen großen Gestimmtheit, und es wäre noch die Frage zu beantworten, ob diese allgemeine Gestimmtheit soviel Tragkraft besitzt wie das einzelne Erlebnis. Die meisten werden auch die bloße Möglichkeit verneinen, und es ist ja leicht, angesichts eines Produktes, das eine andere Entscheidung nahelegt, ein Einzelerlebnis vorauszusetzen.

Mittels einer Auffassungsweise, die durch die hier vorgeführten Grundbegriffe charakterisiert wird, ist es Gundolf gelungen, nicht nur den Entwicklungsgang des Goethischen Geistes und die besonderen Zustände, die diese Entwicklung repräsen-

tieren, in einem stärkeren Grade faßbar zu machen, als es seit Schiller und Humboldt seinen Vorgängern gelungen ist, sondern auch den poetischen Gehalt der Dichtung in ganz anderer Weise auszuschöpfen. Wenn Gundolf dabei stets vom Erlebnis ausgeht, so lehnt er doch jeden kausalen Schluß ab und begnügt sich, über die geistige Struktur, den geschichtlich-biographischen Platz und den seelischen Sinn Aussagen zu machen. Zu diesem Zweck ist er genötigt und imstande, sich über Begriffe, Grundfragen und Relationen allgemeinster Art, wie Geist, Sprache, Form, den einzelnen und die Gesellschaft, die Geschlechter, Schicksal, Jugend und Alter auszusprechen. Er vollbringt dieses, aus dem Gehalt seines eigenen Daseins schöpfend, nicht bereitgehaltene allgemeine Maximen auf einen einzelnen Fall anwendend, sondern der Erscheinung hingegeben und in dieser Hingabe sich der Gesetzlichkeit bewußt werdend. Dadurch hat er dem Begriff des klassischen Menschen, den wir so oft als leere Voraussetzung angewendet sehen mußten, einen positiven Sinn gegeben. Er konnte das nur vollbringen durch eine Darstellung, deren Umfang an die Ausdauer des Lesers nicht geringe Anforderungen stellt. Aber — damit lenken wir zu unserem Ausgangspunkt zurück — angesichts des Zustandes der heutigen Bildung liegt das Entscheidende darin, daß die Gesamtauffassung, die in knapperer Form gewiß klarzustellen war, sich in der durchgeführten Einzelbetrachtung zu bewähren hatte. Gundolfs Buch ist keine Auswalzung eines Einfalls, keine Abhetzung einer Methode, es ist ein groß geartetes Denkmal für den größten deutschen Menschen, unternommen und zu Ende geführt in einer Gesinnung und mit einer Kraft, deren Vorhandensein uns mit Zuversicht für unser Volk und Zeitalter erfüllen darf. Es ist eine Ausnahmeleistung, aber die Literaturwissenschaft würde übel beraten sein, wenn ihre Vertreter sich mit ehrlich gemeinten Achtungsbezeigungen begnügten und nicht alles daran setzten, das neu bestimmte Niveau einzuhalten.

Berlin-Grunewald. Hugo Bieber.

Wilhelm Wundt, Völkerpsychologie. Dritter Band: Die Kunst. Dritte, neu bearbeitete Auflage. Mit 62 Abbildungen im Text. Alfred Kröner Verlag in Leipzig, 1919. XII und 624 Seiten.

Eine dritte, neu bearbeitete Auflage des umfangreichen Kunstbandes aus der Völkerpsychologie! Wahrlich, immer wieder staunenswert sind die geistige Frische und der nie stockende Fleiß, die Wundt zu dieser — ein Menschenleben weit übersteigenden — Leistung befähigen. Und wer fände nicht in diesem — man darf wohl getrost behaupten — international berühmten Werke eine blendende Fülle reifen Wissens, ruhige Weite des Blickes, meisterliche Erfahrung des Alters, das zahllose geistige Schätze aufgestapelt hat? Aber keiner Empfehlung bedarf dieses Buch, das jeder Fachmann kennt, und das Vertreter der verschiedensten Wissenszweige als höchste Autorität zu Rate ziehen, wenn sie erkunden wollen, was »die Psychologie« zu einem bestimmten Problem zu sagen hat.

So gern ich lediglich dem Gefühl der Ehrfurcht Ausdruck liehe; der Kritiker darf nicht schweigen. Selbstverständlich ist es, daß Wundt — der fast um zwei Menschenalter die heutige wissenschaftliche Jugend überragt — in vieler Hinsicht die Dinge anders als diese sieht und ausdeutet. Aber es wäre kleinlich, in einer Besprechung da einzuhaken. Hier wird der Betrieb der Wissenschaft selbst entscheiden. Wundts Lehren — getragen und beflügelt durch die Autorität seiner Persönlichkeit — überspringen jedoch das Gehege der Fachwissenschaft, die zu selbstständiger Urteilsbildung befähigt ist. Er redet recht eigentlich zur ganzen wissen-

schaftlichen Welt. Da besteht nun die ernste Gefahr, daß jene ein sehr einseitiges, ja schiefes Bild von der Lage der gegenwärtigen Kunstphilosophie und Kunstpsychologie empfängt. Die gewaltige Bewegung, in der allgemeine Kunstwissenschaft und historische Kunstdisziplinen begriffen sind, spiegelt sich kaum andeutungsweise bei Wundt wieder.

Wundt besitzt die fabelhafte Gabe, sich in jede Wissenschaft einzuarbeiten. Er liest die Hauptwerke, macht sich mit dem Material bekannt und gewinnt bald Gliederungen, Begründungen und all das, was er als gewiegter Fachpsychologe zu den Problemen zu sagen hat. Aber die Nachteile bleiben auch nicht aus. Wo die Beziehungen zu dem betreffenden Wissensgebiet nicht eng genug sind, entsteht nur eine blasse »Buchgelehrsamkeit«, also eine gerade für die Psychologie durchaus ungenügende Grundlage. So sind ihm denn auch gelegentlich fast unglaubliche Entgleisungen unterlaufen, wie z. B. Hoernes, Marty und Stumpf nachgewiesen haben. Und zur Kunst hat Wundt jedenfalls kein inneres Verhältnis. Gundolf würde sagen: die Kunst ist für Wundt »Bildungserlebnis«, nicht »Urerlebnis«. Keine Psychologie vermag jenen schlichten Tatbestand des Erlebens zu ersetzen. Wie sehr darum auch Wundt gegen konstruierendes Verfahren, Reflexion und Intellektualismus eifert, er selbst wird von diesen Gespenstern bedräut; denn die eigenen Erfahrungen lassen ihn im Stich oder sind mangelhaft. So leiden viele Ausführungen daran, daß sie unscharf, verwaschen, richtungslos sind und dann doch wieder eingepreßt in schwer bewegliche Kategorien. Unwiderleglich offenbart sich, daß Kunstpsychologie und auch Völkerpsychologie der Kunst schlechterdings unmöglich sind ohne Philosophie der Kunst, welche die einzelnen Grundbegriffe säubert, klärt und kritisch-systematisch verankert, und daß keine Exaktheit irgendwie jene Welt von Erlebnissen herbeizwingen und aufmeißeln kann, die sich nur jenem erschließt, dessen ganzes Sein auf Kunst eingestellt ist.

Den Begriff der Kunst faßt Wundt »in jenem weiteren Sinne, der durch den Zusammenhang des Wortes mit dem Können unmittelbar nahegelegt ist, und bei dem als Bedingung des bei der Erzeugung eines Kunstwerkes wirksamen Könnens zugleich ein Wollen vorausgesetzt wird, das in bestimmten, näher zu untersuchenden Motiven seinen Ursprung nimmt. Bei welchem Punkte dieser Entwicklung ästhetische Gefühle sich regen, das bleibt aber ebenso an die im Laufe dieser Untersuchung sich ergebenden Aufschlüsse über die psychologischen Bedingungen des künstlerischen Handelns und ihrer Wandlungen gebunden, wie die damit eng zusammenhängende weitere Frage, welcher Art die Beziehungen seien, die das künstlerische Schaffen mit den übrigen Faktoren des seelischen Lebens und seiner äußeren Betätigungen verbinden«. Darin liegt gewiß ein weites Entgegenkommen gegenüber den Bestrebungen einer allgemeinen Kunstwissenschaft, die es ablehnt, den gesamten Sachverhalt der Kunst einseitig auf das Ästhetische festnageln zu wollen; aber man muß doch fragen: wissen wir heute über Begriff und Wesen der Kunst tatsächlich nicht mehr, als jene mageren Bemerkungen über Können und Wollen künden? und ist das Verhältnis des Künstlerischen zum Ästhetischen wirklich so unbestimmt, fast »zufällig«? oder handelt es sich vielmehr dabei um Differenzen und Typen innerhalb eines grundsätzlichen Spielraums, um verschiedene Möglichkeiten im Bereich einer Gesetzlichkeit?

Wundt gibt auch eine nähere Bestimmung: die Phantasie soll die Grundlage jeder Art künstlerischer Betätigung sein; und unter Phantasie faßt er alle die seelischen Erscheinungen zusammen, in denen sich eine bildende Tätigkeit offenbart. Ich stimme keineswegs der Wundtschen Psychologie der Phantasie zu; aber bewegen wir uns nicht überhaupt in einem etwas erledigten Zustand der Wissenschaft,

wenn wir für künstlerisches Schaffen und Aufnahme der Kunst Phantasie als zentrale Funktion haftbar machen? Gewiß, sie gehört hierher; aber vieles andere nicht minder, das verdunkelt und vergewaltigt wird durch jene unbewiesene Einheitsformulierung. Und ebenso scheinen mir Wundts Ausführungen über »Einfühlung« sehr weit hinter dem zurückzubleiben, was durch Lipps, Volkelt, Geiger und andere bereits erarbeitet ist. Ja, die gesamte Auffassung der heutigen Lage unserer Wissenschaft klingt überaus sonderbar: »Im Unterschiede von der alten Ästhetik, die im Sinne der aristotelischen Poetik und getreu der Auffassung, daß die Kunst eine Nachahmung der Natur sei, in einer nach dem Vorbild der Naturbeschreibung unternommenen objektiven Analyse des Kunstwerks ihre Aufgabe erschöpft sah, hat die moderne Ästhetik in wachsendem Maße das Streben entwickelt, das Kunstwerk aus den geistigen Eigenschaften des Künstlers, und somit aus den allgemeinen, wie aus den individuellen Gesetzen der künstlerischen Phantasie verstehen zu lernen. Das ist aber eine von Grund aus psychologische Aufgabe, und es bliebe völlig unverständlich, wie trotzdem noch immer eine rein philosophische Ästhetik existieren könnte, die ihre über allen solchen Bedingungen persönlichen Schaffens schwebenden Schönheitsbegriffe entwickelt, wenn nicht auch hier noch jene objektive aristotelische Kunstauffassung, durch Kant und den Klassizismus in eigentümlicher Weise umgebildet, ihre Herrschaft bis in unsere Tage erstreckte. In der Kunst selbst aber tritt die Subjektivität des künstlerischen Schaffens nicht zum wenigsten in der Willkür hervor, mit der die künstlerische Phantasie gelegentlich an die Stelle der Gesetze der Natur und der ihnen abgelauschten objektiven Ideale ihre eigenen, unberechenbaren Launen treten läßt.« Soll man mehr die historische, oder die sachliche Unrichtigkeit dieser Ausführungen beklagen? Ich glaube, daß für die Leser dieser Zeitschrift eine Kritik nicht notwendig ist.

Jedes Werk der bildenden Kunst läßt sich nach Wundt »psychologisch in zwei Grundbestandteile zerlegen: einen bildhaften und einen ornamentalen. Keiner dieser Bestandteile kann fehlen«. Die ornamentalen Eigenschaften bestehen in den einfachsten Fällen möglicherweise »bloß in der für die künstlerische Wiedergabe gewählten Stellung des Gegenstandes, der besonderen Lage seiner Teile usw. Diese Erscheinungen sind Grenzfälle, in denen der bildhafte Bestandteil derart überwiegt, daß der naive Beschauer nur das Bild zu sehen glaubt, während er in Wirklichkeit nicht minder die ornamentalen Eigenschaften sieht, die dem Objekt von Natur zukommen oder vom Künstler mitgeteilt sind, so daß selbst hier die notwendige Verbindung bildhafter und ornamentaler Bestandteile nicht fehlt«. Die beiden Stilgegensätze, die allen anderen vorausgegangen sind, können als der Stil der geometrischen und der Stil der organischen Gesetzmäßigkeit unterschieden werden. Jedenfalls sind das die beiden grundlegenden Stilformen, die völkerpsychologisch deshalb von hervorragendem Interesse sind, weil die Anfänge ihrer Sonderung bereits weit in vorhistorische Zeiten und in die primitive Kunst der Naturvölker zurückreichen. Sie sind es eben, welche eng an jene Grundbestandteile des Bildhaften und des Ornamentalen sich anschließen, die aller Kunst von Anfang an eigen sind. Diese Urformen des Stils sind es darum aber auch, die vermöge der offenbaren Allgemeingültigkeit ihrer Entstehungsbedingungen auf die Entwicklungsgesetze der bildenden Kunst Licht zu werfen versprechen.

Ich habe diese Gedankengänge Wundts kurz wiedergegeben, weil sie mir recht charakteristisch zu sein scheinen. Man wird wohl hier von einer eigentlichen psychologischen »Erklärung« nicht sprechen können, sondern eher von einer Annahme, die zu sehr weitgehenden Hypothesen verarbeitet ist. Jene Annahme ist durchaus nicht neu. Schon Furtwängler z. B. unterschied zwei ursprüngliche Begabungstypen,

den einen in Richtung auf das Abstrakt-Geometrische, den anderen in Richtung auf das Organisch-Lebendige. In den Schlagworten »Abstraktion und Einfühlung« ist dann dieses Problem — besonders durch Worringer und einige jüngere Forscher — neu gestellt und eingehend behandelt worden. Aber noch anderes spielt bei Wundt herein: der alte Gegensatz von Form und Inhalt; die Erkenntnis, daß jede Kunst irgendwie Gestaltung ist usw. Ich kann darin keinen Vorteil erblicken, diese grundlegenden Fragen vieldeutig zu vereinen. Nur Unklarheit und Verwirrung sind die Folgen dieses Verfahrens. Und gleich äußerlich scheint mir das gesamte Stilproblem erfaßt. Es geht doch wahrlich nicht mehr an, die Stilfrage als ein Architekturkapitel zu behandeln. Alles was Wundt sagt, ist richtig; aber es ritzt kaum die Oberfläche jener Aufgaben, die durch Wölfflin, Schmarsow, Hamann, Walzel usw. in unserer Wissenschaft brennend geworden sind.

Ich will hier abbrechen, um mich nicht weiter zu einem — immer mehr sich verschärfenden — Widerspruch verleiten zu lassen. Und ich will nur hoffen, daß der Leser über alles Trennende hinweg nicht den Ausdruck tiefer Verehrung vergessen hat, die auch ich dem Manne und seinem Werke zolle. Wundt und seine Schriften sind heute jedem bekannt; und so soll es auch sein. Warnen wollte ich lediglich vor der unkritischen Verwertung und Benutzung. Und die Vertreter der Nachbardisziplinen müssen wissen, daß jedenfalls der Kunstband nicht als Repräsentant unserer heutigen Ästhetik, allgemeinen Kunstwissenschaft oder auch nur der Kunstpsychologie gelten darf. Er ist nach Vorzügen und Mängeln vollständig: Wilhelm Wundt. Dies ist zugleich Grenzsetzung und Lob.

Rostock. Emil Utitz.

Schriftenverzeichnis für 1918.

Zweite Hälfte.

I. Ästhetik.

1. Geschichte und Allgemeines.

Festschrift, J. Volkelt zum 70. Geburtstag dargebracht von P. Barth, B. Bauch, E. Bergmann, J. Cohn, M. Dessoir, R. Falckenberg, M. Frischeisen-Köhler, O. Klemm, A. Köster, F. Krüger, F. R. Lipsius, W. Schmied-Kowarzik, H. Schneider, H. Schwarz, E. Spranger, H. Volkelt, W. Wirth, G. Witkowski, W. Wundt. Mit einem Bildnis und einem vollständigen Verzeichnis der Schriften Volkelts. VII, 428 S. gr. 8°. München, C. H. Beck. 25 M.

Wundt, W., Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgeschichte von Sprache, Mythus und Sitte. 3. Bd. Die Kunst. 3. neubearbeitete Auflage. Mit 62 Abbildungen im Text. XII, 624 S. gr. 8°. Leipzig, A. Kröner. 16 M.

Vischer, Fr. Th., Ausgewählte Prosaschriften. Herausgegeben von J. Keyßner 513 S. 8°. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. Pappbd. 5 M.

Lichtwark, A., Eine Auswahl seiner Schriften. Besorgt von W. Mannhardt. Mit einer Einlage von K. Scheffler. 2 Bde. XXVIII, 351 u. 453 S. gr. 8°. Berlin 1917. Br. Cassirer. Pappbd. 30 M.

Katann, O., Ästhetisch-literarische Arbeiten. Verlagsanst. Tyrolia. Wien-Innsbruck-München. 371 S. Broch. 10 M.

Behne, A., Die russische Ästhetik. Sozialistische Monatshefte. 24. Jahrg. 21. u. 22. Heft. S. 894—896.

Bonus, A., Die Bedeutung des Ästhetischen für die Philosophie. Die neue Rundschau. 39. Jahrg. 9. Heft. S. 1222—1226.

Zangenberg, Th., Ästhetische Gesichtspunkte in der englischen Ethik des 18. Jahrhunderts. III, 88 S. 671. Heft von Manns pädagog. Magazin. Abhandlung vom Gebiete d. Pädag. u. ihrer Hilfswissensch. 8°. Langensalza, H. Beyer u. Söhne. 1.60 M.

Pfister, O., Wahrheit und Schönheit in der Psychoanalyse. 143 S. Schweizer Schriften f. allg. Wissen. 6. Heft. Zürich, Rascher u. Cie. 5 M.

Hoeber, F., Objektivierende Kunstkritik. Das deutsche Drama. 1. Jahrg. 3. Heft. S. 201—207.

Enders, C., Die Rettung des Kunstwerkes. Zeitschrift f. Bücherfreunde. 1918/19. Heft 11. S. 268—273.

Schmied-Kowarzik, W., Sammelbericht über das ästhetische Schrifttum. Nachtrag 1914; 1915; erster Teil 1916. Zeitschr. f. Phil. u. philos. Kritik. Bd. 165. Heft 2. S. 189—207.

2. Prinzipien und Kategorien.

Burger, F., Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme in der Kunst der Vergangenheit. Delphin-Verlag München.

Höffding, H., Humor als Lebengefühl (Der große Humor). Eine psychologische

Studie. Aus dem Dänischen von H. Goebel. VII, 205 S. 8°. Leipzig, Teubner. 3.80 M.

Dvořak, M., Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei. (Forts.) Hist. Zeitschr. Bd. 119. 2. Heft. S. 186—246.

Mc. Dowall, A., Realism: a study in art and thought. Constable 9 in. 305 pp. ind., 10/6 n.

Pauli, G., Werden und Vergehen des Impressionismus. Zeitschr. f. bild. Kunst. 54 S. 3. Heft. S. 45—67.

Ströter, M., Zur neuen Kunst. Rheinlande. 18. Jahrg. 11./12. Heft. S. 239—243.

Burschell, Fr., Die neue Schönheit. Die weißen Blätter. 5. Jahrg. 4. Heft. S. 39—48.

Walden, H., Das Begriffliche in der Dichtung. Der Sturm. 9. Jahrg. 5. Heft. S. 66—67.

Felner, K. v., Die dramatischen Kategorien. Das deutsche Drama. 1. Jahrg. 4. Heft. S. 189—304.

Castle, E., Die dramatische Algebra in Lessings »Emilia Galotti«. Zeitschr. f. d. deutschen Unterr. 32. Jahrg. 7./8. Heft. S. 277—285.

Steinhof, E., Aufzeichnungen über die Darstellung in den bildenden Künsten. 39 S. 8°. Düsseldorf, A. Bagel. 1.20 M.

Thode, H., Das Wesen der deutschen bildenden Kunst. IV, 133 S. 585. Bdchen. »Aus Natur u. Geisteswelt«, Leipzig, B. G. Teubner.

Grunewald, M.. Germanische Formensprache in der bildenden Kunst. 87 S. gr. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. 6 M.

Winter, Fr., Von vergleichender Kunstgeschichte. Kunst u. Künstler. 7. XVII., Heft 2. S. 43—50.

3. Kunst und Natur.

Haldy, B., Aus fränkischen Gärten. Würzburg u. Veitshöchheim. Die Bergstadt. 6. Jahrg. S. 337—346.

4. Ästhetischer Eindruck.

Freund, E., Musikverständnis und Musikgenuß. Signale f. d. musik. Welt. 76. Jahrgang. 47. 48. Heft. S. 773—775. 789—790.

Ward, J., Psychological Principles. Cambridge, University Press. 10 in. 493 pp. ind., 21/ n.

Stumpf, C., Empfindung und Vorstellung. Abhandl. d. preuß. Akad. d. Wissensch. Phil.-Hist. Klasse. Nr. 1. 116 S. Berlin, G. Reimer (in Komm.). 4.50 M.

II. Allgemeine Kunstwissenschaft.

1. Das künstlerische Schaffen.

Delius, R. v.. Schöpfertum. 62 S. 8°. Jena, Diederichs. 2 M.

Quiller-Couch, A. Th., Shakespeare's Workmanship. Fisher Unwin. 8½ in. 368 pp. ind., 15/n.

Konsbrück, H., Kunst und Mathematik. Die Kunst für Alle. 34 Jahrg. 1. 2. Heft S. 36—40.

Mann, Th., Betrachtungen eines Unpolitischen. Berlin, S. Fischer Verlag.

2. Anfänge der Kunst.

Levinstein, S., Das Kind als Künstler. Kinderzeichnungen bis zum 14. Lebensjahr. Mit 169 Abbildungen auf 85 teils farbigen Tafeln. Neue Titelausg. VII, 119 u. IV S. Lex. 8°. Leipzig, R. Voigtländer. Bisher unter dem Titel: Kinderzeichnungen bis zum 14. Lebensjahr.



3. Tonkunst und Bühnenkunst.

Landé, Fr., Grundriß einer wissenschaftlichen Theorie der Musik. Neue Musikzeitung. 40. Jahrg. 3. Heft. S. 34—36. 4. Heft. S. 42—43. 6. Heft. S. 70—71.

Kallenberg, S., Über die große und die kleine Form in der Musik. Rheinische Musik- u. Theaterzeitung. 19. Jahrg. 29. 30. Heft. Nr. 185—186.

Friedrich, H., Über die Bedeutung des musikalischen Klangbildes. Musikpädag. Zeitschr. VIII. Jahrg. 11.—12. Heft. S. 91—93.

Riemann, H., Die Phrasierung im Lichte einer Lehre von den Tonvorstellungen. Zeitschr. f. Musikwissensch. 1. Jahrg. 1. Heft. S. 26—39.

Kurth, E., Zur Stilistik und Theorie des Kontrapunkts. Zeitschr. f. Musikwissenschaft. 1. Jahrg. 3. Heft. S. 176—182.

Dibbern, G., Grundzüge der Gesanglehre. Unter Berücksichtigung des Privatunterrichts sowie besonders der weiblichen Stimme für Lehrer und Schüler zusammengestellt. VIII, 274 S. mit Figuren u. 2 Tafeln. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 5 M., geb. 6.50 M.

Wetzel, H. J., Volkslied und Kunstgesang. Der Türmer. XX. Jahrg. 21. Heft. S. 407—410.

Plaß, J., Der Rhythmus der Melodieen unserer Kirchenlieder. Nach den Erfordernissen des Gemeindegesanges und den musikalischen Grundlagen aus entwickelt. 166 S. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 5 M.

Saß, A. L., Der Geigerspiegel. Betrachtungen über die verschiedenen Betätigungen des Geigers. 32 u. 80 S. kl. 8°. Leipzig, C. F. Kahnt. 0.60 M.

Weißmann, A., Der Virtuose. Mit einem Bild d'Andrades, radiert von M. Slevogt. Umschlagzeichnung von H. Meid. 39 Faks. u. Lichtdr. 174 S. Lex. 8°. Berlin, Paul Cassirer. 24 M., Hlwbd. 32 M.

Naumann, E., Illustrierte Musikgeschichte. Vollständig neu bearbeitet und bis auf die Gegenwart fortgeführt von E. Schmitz. Einleitung und Vorgeschichte von Leop. Schmidt. Mit 274 Textabbildungen, 303 farbigen Kunst- u. 32 Notenbeil. 3. Aufl. VIII, 792 S. gr. 8°. Stuttgart, Union. 24 M.

Bach-Jahrbuch, 14. Jahrg. 1917. Im Auftrag der neuen Bachgesellschaft herausgegeben von A. Schering. Veröffentlichungen der neuen Bachgesellsch. 18. Jahrg. VII, 176 S. 8°. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pappbd. 4 M.

Heuß, A., Haydns Kaiserhymne. Zeitschr. f. Musikwissensch. 1. Jahrg. 1. Heft. S. 5—26.

Kreitmaier, J., der Jüngere, W. A. Mozart. Eine Charakterzeichnung des großen Meisters nach den literarischen Quellen. XXIV, 250 S. kl. 8°. Düsseldorf, L. Schwann. 5.50 M.

Curzon, H. de, Mozart. Les Maîtres de Musique, publié sous la direction de M. J. Chantavoine. Paris, F. Alcan. 3.50 Fr.

Lach, R., Mozart als Theoretiker. Denkschriften der Akademie der Wissenschaften in Wien. Phil.-Hist. Klasse. 61. Bd. 1. Abt. 100 S. 4°. Mit 2 Tafeln. Wien in Komm. bei A. Hölder.

Gepi, Fr., Mozart in seinen Briefen. 1. Teil. 107 S. Neujahrsblatt der Allg. Musikgesellsch. Zürich. 65 S. Lex. 8°. Mit dem Porträt Mozarts von Cignaroli. Zürich, Orell Füßli. 4 M.

Leitzmann, A., Beethovenstudien. Zeitschr. f. Musikwissensch. 1. Jahrg. 3. Heft. S. 156—164.

Shedlock, J. S., Beethovens Pianoforte Sonatas. The origin and respective values of various readings. Augener 8½ in. 51 pp. ind., paper 1/n.

Dietzsch, P., Heine und Chopin. Neue Musikzeitung. 40. Jahrg. 3. Heft. S. 30—34. 4. Heft. S. 44—47.

Fischer, G., Marschner-Erinnerungen. 237 S. u. 6 Tafeln. 8°. Hannover, Hahnsche Buchh. Pappbd. 9 M.

Hirschberg, L., Franz Pocci, der Musiker. Zeitschr. f. Musikwissensch. 1. Jahrg. 1. Heft. S. 40—70.

Wagner, R., An Mathilde Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe, herausgeg. von Dr. J. Kapp. Mit 6 Bildnissen, 5 Tafeln u. 3 Hs. in Faks. 464 S. kl. 8°. Leipzig, Hesse u. Becker. Pappbd. 2.50 M.

Koch, M., Rich. Wagner. 3. Teil. 1859—1883. Mit 6 Abbildungen, 1 Unterschrift und Briefnachbildungen. XVI, 774 S. 63.—65. Bd. der »Geisteshelden«. Eine Sammlung von Biographen, herausgeg. von E. Hoffmann. Berlin, E. Hoffmann u. Co. 17.50 M.

Istel, E., Das Kunstwerk Rich. Wagners. 2. verbess. Auflage. Mit einem Bildnis. VI, 125 S. 330. Bdchen. »Aus Natur- u. Geisteswelt«.

Waack, C., Rich. Wagner. Ein Erfüller und Vollender deutscher Kunst. X, 415 S. Mit einem Bildnis. 8°. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 7,50 M.

Göhlich, H., Gedanken über Rich. Wagner und die Neuzeit. Neue Musikzeitung. 40. Jahrg. 3. Heft. S. 29—30.

Petschnig, E., Rich. Wagner und das Volkslied. Neue Musikzeitung. 40. Jahrg. 1. Heft. S. 1—2 u. 17—18.

Haller, C., Zusammenhänge in den ästhetischen Anschauungen Schopenhauers und Wagners. Bayreuther Blätter. 4.—8. Stück. S. 143—148.

Nagel, W., Die Feindschaft gegen Wagner. Neue Musikzeitung. 40. Jahrg. 5. Heft. S. 56—59. 6. Heft. S. 71—74.

Chop, M., Bewußte und unbewußte Brahms-Heuchelei. Signale f. d. musikal. Welt. 76. Jahrg. 40. 41. Heft. S. 643—646.

Neißer, A., Gustav Mahler. Mit Bildnis. 128 S. Musiker-Biogr. 35. Bd. Reclams Mus.-Bibl. Nr. 5985—5986.

Pretzsch, P., Schwarzschwanenreich von Siegfried Wagner. Führer durch Dichtung und Musik. Mit Bildschmuck von F. Stassen. 57 S. 8°. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 0.80 M.

Niemann, W., Die Musik der Gegenwart und letzten Vergangenheit bis zu Romantikern, Klassizisten und Neudeutschen. 5.—8. reichverm. u. sorgf. durchges. Aufl. XVI, 303 S. gr. 8°. Berlin, Schuster u. Löffler. 8 M.

Altmann, W., Kammermusik-Literatur. Verzeichnis von seit 1841 erschienenen Kammermusikwerken. 2. verm. u. verb. Auflage. VIII, 132 S. gr. 8°. Leipzig, C. Merseburger. 5 M.

Niemann, W., Klavier-Lexikon. Elementarlehre für Klavierspieler. Anleitung zur Aussprache des Italienischen, Tabelle der Abkürzungen in Wort- u. Notenschrift, Literaturverzeichnis, ausführliches Fremdwörter-Sach- u. Personal-Lexikon. (Virtuosen, Komponisten, Pädagogen, Methodiker und Schriftsteller des Klaviers.) 4. völlig umgearb. u. reichverm. Aufl. 365 S. kl. 8°. Wien, Anzengruber. 2 M.

Frank, P., Taschenbüchlein des Musikers. Enth.: eine vollständige Erklärung der in der Tonkunst gebräuchlichen Fremdwörter, Kunstausdrücke u. Abbreviaturen, sowie die Anfangsgründe des Musikunterrichts. 25. Aufl. XIV, 122 S. 16°. Leipzig, C. Merseburger.

Rothery, G. C., The Power of Music and the Healing Art. Music-Lovers library $7^1/_2$ in. 127 pp. ind. 2/n.



Kutscher, A., Die Ausdruckskunst der Bühne. Grundriß und Bausteine zum neuen Theater. VII, 223 S. 16°. Leipzig, Oldenburg u. Co. Pappbd. 4 M.

Berger, R., Kunst und Theater. 32 S. 8°. Mainz, L. Wilkens. 1.50 M.

Lederer, M., Über das Theater. 45 S. gr. 8°. Leipzig, Xenienverlag. 1 M.

Band, E., Theaterkultur, Theaterreform, Theaterkunst. Neue Musikzeitung. 40. Jahrg. 6. Heft. S. 65—69.

Noren, H., Die Gebrauchsoper. Signale für die musikalische Welt. 76. Jahrg. 44. 45. Heft. S. 719—721. 737—739.

Michael, Fr., Die Anfänge der Theaterkritik in Deutschland. VI, 110 S. 8°. Leipzig, H. Haessel. 4 M.

Winkel, R., Über die altdeutsche Mysterienbühne. Kunst u. Künstler. 27. Jahrg. 2. Heft. S. 65—72.

Jonas, M., Shakespeare and the Stage; with a complete liste of theatrical terms used by Shakespeare in his plays and poems, arranged in alphabetical order, and explanatory notes. Daris and Orioli. 9 in. 406 pp. 15/n.

Bruce, H. L., Voltaire on the English Stage. University of California Publications in Modern Philosophy, vol. 8. Berkeley, Cal., Univ. Press. 10 in. 152 pp. app. 1.50 sh.

Rehm, H., Das Marionetten- und Schattentheater der Orientalen. Das Landhaus. 3. Jahrg. 10. Heft. S. 150—155.

Wohlmuth, A., Ein Schauspielerleben. Ungeschminkte Selbstschilderungen. 193 S. mit 3 Tafeln. 8°. München, Parcus u. Co.

Richter, H., Unser Burgtheater. 61 S. gr. 8°. Zürich, Amaltheaverlag. 4.40 M.

Jahrbuch, amtliches, des k. u. k. Hoftheaters in Wien für die Spielzeit 1917 bis 1918. 166 S. 8°. Wien, Gerold u. Co. in Komm. Kart. 8 M.

Gerst, W. C., Die deutschen Katholiken und der Theaterkulturverband. 54 S. 8°. München-Gladbach, Verl. d. Volkskunst (München-Gladbach, Volkvereinsverl.). 1.50 M.

4. Wortkunst.

Andreas-Salomé, L., Dichterischer Ausdruck. Literarisches Echo. 21. Jahrg. 6. Heft. Sp. 325—331.

Bühler, Ch., Das Märchen und die Phantasie des Kindes. IV, 82 S. Beiheft d. Zeitschrift f. angew. Psychol. Herausgeg. von W. Stern u. O. Lipmann. gr. 8°. Leipzig, Barth. 4 M.

Bretschneider, K., Die Strophe. Ein Kapitel aus einer ungedruckten Poetik. Zeitschr. f. d. deutschen Unterr. 32. Jahrg. 9. Heft. S. 355—361.

Rivaroli, E., La Poétique Parnassienne d'après Th. de Banville. Théories. Applications. Conséquences. Paris, Maloine, 1915. in -8, 4—207 pp.

Lefèvre, Fr., La jeune Poésie française. Hommes et Tendances. Paris, Rouart. in -16, 269 pp. 3 Fr.

Sievers, E., Metrische Studien. IV. Die altschwedische Upplandslagh nebst Proben formverwandter germanischer Sagendichtung, I. Teil. Einl. mit 3 Figuren im Text. VII, 262 S. Abh. d. Sächs. Gesellsch. d. Wissensch. Phil.-Hist. Klasse. 35. Bd. Nr. 1. Lex. 8°. Leipzig, Teubner.

Meyer, K. A., Leitmotive in der Dichtkunst. Eigenton und Assoziativ. II. (Forts.) Bayr. Blätter. 4.—8. Stk. S. 104—130.

Lucka, E., Historische Dichtung. Literarisches Echo. 21. Jahrg. 4. Heft. Sp. 211 bis 215.

Thomas, E., Das Tragische in Hebbels »Gyges und sein Ring«. Zeitschr. f. d. deutschen Unterr. 32. Jahrg. 7. 8. Heft. S. 290—292.



Gräntz, Fr., Die deutsche Landschaft in der schwäbischen Dichtung. Vortrag. Zeitschr. f. d. deutschen Unterr. 32. Jahrg. 10. 11. Heft. S. 385—407.

Lessen, L., Die Schilderung der Massen in Klara Viebigs Romanen. Die neue Zeit. 32. Jahrg. Nr. 5. S. 112—118.

Raymann, H., Die Gestaltung der modernen Seeschlacht. Literarisches Echo. 21. Jahrg. 2. Heft. Sp. 14—17.

Wugk, F., Die romantische Bewegung. Der Türmer. 21. Jahrg. 5. 6. Heft. S. 223 bis 229.

Cippico, A., The Romantic Age in Italian Literature. Lee Warner. Medici Society. 8 in. 108 pp. 4/6 n, Students ed., 3/6.

Meßleny, R., Karl Spitteler und das neudeutsche Epos. Deutsche Erzählungskunst. Ihr Wesen und ihre Geschichte. Herausgeg. von R. Meßleny. gr. 8°. Halle, M. Niemeyer. 1. Bd. XI, 338 S. 12 M., geb. 14 M.

Bartels, A., Weltliteratur. Eine Übersicht, zugleich ein Führer durch Reclams Univ.-Bibl. 1. Teil. Deutsche Dichtung. 463 S. Univ.-Bibl. Nr. 5997—5999.

Trent, W. P., And others: A History of American Literature. Vol. 1 (supplementary to the Cambridge History of English Literature). Cambridge. Univ. Press. 9 in. 603 pp. ind. 15 n.

Boyd, E., The Contemporary Drama of Ireland. Dublin. Talbot Press. Fisher Unwin. 8 in. 228 pp. bibliog. ind. 5/n.

George, W. L., A Novelist on Novels. Collins. 8 in. 248 pp. 6/n.

Fischl, H., Ergebnisse und Aussichten der Homeranalyse. III, 84 S. gr. 8°. Wien, C. Fromme. 4.50 M.

Geffken, J., Die griechische Tragödie. Mit 5 Abbildungen im Text und auf einer Tafel. »Aus Natur und Geisteswelt«. 566. Bdchen. 116 S.

Matthaei, L., Studies in Greek Tragedy. Cambridge. Univ. Press. 9 in. 232 pp. ind. 9/n.

Kroll, W., Menander. Nord und Süd. Dezember-Heft. S. 271—283.

Heusler, A., Das Nibelungenlied und die Epenfrage. Intern. Monatsschr. 13. Jahrg. 2. Heft. S. 97—114. 3. Heft. S. 225—240.

Choiseul, H. de, Dante: le Paradis; d'après les commentateurs. Paris, Hachette, 1915. 8½ in 602 pp. il. bibliogr.

Fischer, E., Das deutsche Volksschauspiel. 61 S. Flugschrift des Dürerbundes. Nr. 177. gr. 8°. München, Callwey. 1 M.

Voßler, K., Der Minnesang des Bernhard v. Ventadorn. Sitzungsberichte d. bayr. Akad. d. Wissensch. Phil.-Hist. Klasse. 2. Abh. 146 S. gr. 8°. München, G. Franzscher in Komm. 3 M.

Koppel, R., Das Primitive in Shakespeares Dramatik und die irreführenden Angaben und Einteilungen in den modernen Ausgaben seiner Werke. Neue Folge der Shakespeare-Studien. VI, 144 S. 8°. Berlin, Mittler u. Sohn. 3 M.

Richter, J., Zur Frage nach der Herkunft des Erdgeistes in Goethes »Faust«. Zeitschr. f. d. deutschen Unterr. 32. Jahrg. 10. 11. Heft. S. 407—423.

Brocks, E., Klopstocks Silbenmasse des »gleichen Verses«. Die Gesetze, nach denen Klopstock die Strophen der Triumphgesänge des Messias und die seit 1764 in den »neuen« Silbenmassen gedichteten Oden geformt hat, zum erstenmal aufgedeckt. 53 S. gr. 8°. Kiel, W. G. Mühlau. 2.50 M.

Hudson, W. H., Johnson and Goldsmith and their Poetry. (Poetry and Life Series.) Harrap. 7 in. 176 pp. 1/6 n.

Beik, K., Zur Entstehungsgeschichte von Goethes »Torquato Tasso«. Widerlegung der Hypothese K. Fischers. IX, 100 S. gr. 8°. Leipzig, W. Schunke. 3 M.

Goethe, Torquato Tasso, ein Schauspiel; ed. by J. S. Robertson (Modern Language Texts). Manchester, Univ. Press (Longmans). 7½ in. introd. pap. 5/n.

Aulhorn, E., Der Aufbau von Goethes »Wahlverwandtschaften«. Zeitschr. f. d. deutschen Unterr. 32. Jahrg. 9. Heft. S. 337—355.

Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft. Im Auftrage des Vorstandes herausgeg. von H. G. Gräf. 5. Bd. VIII, 295 S. mit 2 Tafeln. 8°. Weimar. Goethe-Gesellsch. Leipzig, Inselverl. in Komm. 5 M.

Ernst, P., Der Prinz von Homburg. Deutsches Volkstum. Der Bühne u. Welt. 20. Jahrg. 11. Heft. S. 319—323.

Friedrich, P., Chr. Grabbe als vaterländischer Dichter. Deutsches Volkstum. 20. Jahrg. 10. Heft. S. 281—288.

Wendel, H., Anastasius Grün und die Südslawen. Der Kampf. 11. Jahrg. 7. Heft. S. 484—490.

Allais, G., Lamartine et le poème de »Milly«. Revue d'Histoire littéraire de la France. 25e année. Nr. 3. S. 345—361.

Ley, J. W. Th., The Dickens Circle: a narrative of the novelist's friendships. Chapman Hall. 9 in. 379 pp. il. ind. 21/n.

Crees, J. H. E., George Meredith: a study of his works and personality. Oxford Blackwell. 7½ in. 248 pp. ind. 6/n.

Meyer, C. F., und J. Rodenberg, Ein Briefwechsel. Herausgeg. von A. Langmesser. 322 S. 8°. Berlin, Gebr. Paetel. 7.50 M.

Brecht, W., C. F. Meyer und das Kunstwerk seiner Gedichtsammlung. XV, 234 S. gr. 8°. Wien, Braumüller. 10 M.

Hofmiller, J., Paul Heyse. Süddeutsche Monatshefte. November-Heft. S. 127—132.

Litzmann, B., Theodor Storm. Zwei Aufsätze. Mitteilungen der literar-histor. Gesellsch. Bonn. 11. Jahrg. 2. 3. Heft. gr. 8°. Bonn, F. Cohen. 1.50 M.

Bonneken, M., Wilhelm Raabes Roman »Die Akten des Vogelsangs«. XI, 186 S. Nr. 22 der Beiträge zur deutschen Liter.-Wissensch., herausgeg. von E. Elster. Marburg, Elwert. 7 M.

Meyer-Benfey, H., Ilse Frapan. Norddeutsche Monatshefte. 5. Jahrg. 1. Heft. S. 21—27. 2. Heft. S. 69—74.

Heuß, Th., Isolde Kurz. Liter. Echo. 21. Jahrg. 2. Heft. Sp. 70—76.

Friedrich, K. J., Die Heilige. Erinnerungen an Agnes Günther, die Dichterin von »Die Heilige und ihr Narr«. 45 S. 8°. Gotha, F. A. Perthes. 2 M.

Mumbauer, J., Der Dichterinnen stiller Garten. Marie v. Ebner-Eschenbach und Enrica v. Handel-Mazzetti. Bilder aus ihrem Leben und ihrer Freundschaft dargestellt. Mit 2 Bildern. III, 90 S. kl. 8°. Freiburg i. Br., Herdersche Verlagsh. Kart. 1.60 M.

Diels, P., Deutsche und russische Literatur in älterer Zeit. Internationale Monatsschrift. 13. Jahrg. 2. Heft. Sp. 163—184. 3. Heft. Sp. 263—298.

Benzmann, H., Das russische Volkslied. Konservative Monatsschrift. 76. Jahrg. 1. Heft. S. 36—41.

Früchte, G., Dostojewski und Gogol. Liter. Echo. 21 Jahrg. 3. Heft. Sp. 145 bis 151.

Overmans, J., Mit Strindberg nach Damaskus. Stimmen d. Zeit. 49 Jahrg. 1. Heft. S. 75—84.

Liebert, A., Strindbergs Geschichtsphilosophie und ihre Beziehung zu seiner Kunst. Preußische Jahrbücher. 174. Bd. Dezember-Heft. S. 341—361.



Wiese, L. v., Strindberg. Ein Beitrag zur Soziologie der Geschlechter. München u. Leipzig, Duncker u. Humblot. 143 S.

Fehr, B., Studien zu Oscar Wildes Gedichten. XII, 216 S. Palaestra, Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie, herausgeg. von A. Brandl, G. Roethe. Nr. 100. Berlin, Mayer u. Müller. 12 M.

Hart, W. M., Kipling the story-writer. Berkeley, University of California Press. 8°. 226 pp.

Neckel, G., Per Hallström. Zeitschr. f. d. deutschen Unterr. 32. Jahrg. 7. 8. Heft. S. 292—296.

Kannegießer, W., Die Werkleute auf Haus Nyland und verwandte neue Dichter. Nord und Süd. Dezember-Heft. S. 284—296.

Lissauer, E., Autobiographische Skizze. Liter. Echo. 21. Jahrg. Sp. 269—273.

Knudsen, H., Der Dichter Hermann Burte. Mit einem Bildnis. 75 S. 86. Bd. der Zeitbücher. kl. 8°. Konstanz, Reuß u. Itta. 0.70 M.

Roeßler, A., Kritische Fragmente. Aufsätze über österreichische Neukünstler. 240 S. mit 68 Abbildungen. gr. 8°. Wien, R. Lange. 10 M.

Mahrholz, W., Karl May. Liter. Echo. 21. Jahrg. 3. Heft. Sp. 129—141.

Karl-May-Jahrbuch 1918. Herausgegeb. von R. Beißel u. F. Barthel. 1. Jahrg. 323 S. mit 12 Tafeln. kl. 8°. Breslau, Schles. Buchdr., Kunst- u. Verlags-Anstalt.

5. Raumkunst.

Schumacher, F., Grundlagen der Baukunst. Studien zum Beruf des Architekten. 194 S. München, G. Callwey.

Hoeber, F., Architekturfragen. Die neue Rundschau. 39. Jahrg. 8. Heft. S. 1103 bis 1108.

Behne, A., Die Überwindung des Tektonischen in der russischen Baukunst. Sozialistische Monatshefte. 24. Jahrg. 20. Heft. S. 833—837.

Herre, C., Der Aufgang in das geistige Leben oder die Fahrt nach dem heiligen Gral durch die Kunst, Religion und Wissenschaft. I. Eine Apotheose deutscher Kathedralen-Baukunst im 13. Jahrhundert. II. Die enthüllten Bau- und Tempelgeheimnisse des Münsters zu Freiburg i. Br. Forschungsergebnisse zum Münster in Freiburg i. Br. Nr. 2. 76 S. Mit 13 Abbildungen u. Tabellen. Magnum Opus Verl. 4.50 M.

Theuer, M., Der griechisch-römische Peripteraltempel. Ein Beitrag zur antiken Proportionslehre. 47 Tafeln. 66 S. Berlin, C. Wachsmuth A.-G.

Senmaltz, K., Mater ecclesiarum. Die Grabeskirche in Jerusalem. Studie zur Geschichte der kirchlichen Baukunst u. Ikonographie in Antike u. Mittelalter. Mit 147 Abbildungen. XI, 510 S. 120. Heft. Zur Kunstgeschichte des Auslandes. Lex. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. 45 M.

Hamann, R., Romanische und gotische Kunst in Frankreich und Deutschland. Internationale Monatsschrift. 13. Jahrg. 1. Heft. S. 66—82. 3. Heft. S. 239—263.

Schinnerer, J., Die Grundzüge der gotischen Baukunst. Mit 5 Textabbildungen u. 62 Abbildungen auf 56 Tafeln. 39 S. u. 56 S. Abbildungen. 23. Bd. von Voigtländers Quellenbüchern. Neue Ausgabe. kl. 8°. Leipzig. Kart. 1.50 M.

Matthaei, A., Deutsche Baukunst im Mittelalter. I. Von den Anfängen bis zum Ausgang der romanischen Baukunst. 4. Aufl. Mit 35 Abbildungen im Text. VI, 104 S. 8. Bdchen. »Aus Natur- u. Geisteswelt«. II. Gotik u. Spätgotik. 4. Aufl. Nr. 9. S. 117. Leipzig, B. G. Teubner.

Deutsche Baukunst in der Renaissance u. Barockzeit bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. 2. Aufl. 116 S. Nr. 326. »Aus Natur- u. Geisteswelt«.

Westlake, H. F., The Palace of Westminster. A descriptive and historical guide. Lane. 8½ in. 63 pp. paper 1/n.

Bulle, H., Archaisierende griechische Rundplastik. Mit 8 Tafeln. 36 S. Abhandl. d. bayr. Akad. d. Wissensch. Phil.-hist. Klasse. 30. Bd. 2. Abh. München, Franzscher in Komm. 4 M.

Bieber, M., Der Chiton der ephesischen Amazonen. Jahrbuch des kaiserlich deutschen archäol. Instituts. 33. Bd. 1. 2. Heft. S. 49—75.

Lehner, H., Die antiken Steindenkmäler des Provinzial-Museums in Bonn. F. Cohen (in Komm.). 8 M.

Schinnerer, J., Die gotische Plastik in Regensburg. Mit 8 Lichtdrucktafeln. 122 S. 207. Heft. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 207. Heft. Lex. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz.

6. Bildkunst.

Simmel, G., Das Problem des Porträts. Die neue Rundschau. 39. Jahrg. 10. Heft. S. 1336—1344.

Swarzenski, G., Das Frankfurter Bildnis von 1500 bis zur Wende des 20. Jahrhunderts. Herausgeg. nach Vorarbeiten von C. v. Bertrab. 2. Liefg. 25 Tafeln mit Text. S. 13—23. 41 × 31 cm. Frankfurt a. M. Frankfurter Kunstverein. Leipzig, K. W. Hiersemann in Komm. 30 M., Luxusausg. 60 M.

Thiersch, H., Winkelmann und seine Bildnisse. Vortrag, geh. f. d. Freiburger wissensch. Gesellsch. Mit 5 Abbildungen auf Tafeln. IV, 59 S. Freiburger Wissensch. Gesellsch. 5. Heft. gr. 8°. München, C. H. Becksche Verlagsh. 3.50 M.

Selbstbildnisse schweizerischer Künstler der Gegenwart. Herausgeg. von G. Reinhart u. P. Fink. Zürich.

Wurm, A., Die Entstehung des nazarenischen Heiligentypus. Zeitschr. f. christl. Kunst. 31. Jahrg. 3. 4. Heft. S. 24—29.

Zoff, O., Die Bedeutung der deutschen Landschaftskunst. Kunst und Künstler. 17. Jahrg. 4. Heft. S. 131—141.

Pfister, K., Die Landschaft Rembrandts. Kunst u. Künstler. 37. Jahrg. 3. Heft. S. 98—103.

Eisler, M., Rembrandt als Landschafter. VII, 272 S. mit 140 Abbildungen. 8°. München, F. Bruckmann. 8 M.

Coppier, A. Ch., Les Eaux-Fortes de Rembrandt. L'ensemble de l'oeuvre gravé, la technique des »cent florins«, les cuivres gravés. Paris, Berger-Levrault, 1917. 13 in. 138 pp. plates, il. paper.

Martin, W., Alt-holländische Bilder. 127 Abbildungen. Berlin, C. Schmidt u. Co.

Polaczek, E., Von der Kunst im Elsaß. Nach einem Vortrag. Mit 10 Abbildungen. 28 S. 8°. Basel, E. Finckh Verl. 1 M.

Neuwirth, J., Bildende Kunst in Österreich. I. Von der Urzeit bis zum Ausgange des Mittelalters. 96 S. Österreichische Bücherei. 17. Bd. kl. 8°. Wien, C. Fromme. 0.80 M.

Pennel, J., Pictures of War Work in America. Reproductions of litographs of munition works; notes and introduction by the artist. Philadelphia, Lippincott. 10 by 7½ in. 84 pp. 36 pl. 9/n.

Bone, M., War Drawings: from the collection presented by the British Museum by His Majesty's Government-edition de Luxe. 20 by 15 in. 10 pl. paper 10/6n.

Lavery, J., British Artists at the Front. 2. Sir J. Lavery. introds. by R. Rossand, C. E. Montague. 12½ by 9½ in. 15 plates. paper 5/n.

Fränkel, L., Maler Müllers Auferstehung. 31 S. gr. 8°. Berlin, Behrs Verl. 0.90 M.

Dürck-Kaulbach, J., Erinnerungen an W. v. Kaulbach und sein Haus. Mit Briefen u. 160 Abbildungen. 2. Aufl. 368 S. 8°. München, Delphin-Verlag. Pappbd. 9 M.

Braun-Artaria, R., Von berühmten Zeitgenossen. Lebenserinnerungen einer Siebenzigerin. Mit 2 Bildern des Verfassers nach den Originalen von Fr. v. Lenbach u. Anselm Feuerbach. 7. Aufl. III, 215 S. 8°. München, C. H. Becks Verlagshg. Pappbd. 5.50 M.

Künstler abseits vom Wege. Zehn Jahre deutscher Kunst in der Provinz. Kunstverl. E. Richter, Dresden.

Der expressionistische Holzschnitt. 46. Ausstellung. Neue Kunst H. Goltz München (Katalog). 8°. München, Goltzverlag. 15 S. mit 21 Tafeln. 3 M.

Die Sammlung W. Gumprecht, Berlin. 2 Bde. 33 × 24,5 cm. Berlin, P. Cassirer. München, H. Helbing. Pappbd. 50 M.

1. Die Gemälde. Verzeichnet von E. Plietsch. 88 S. mit 40 Tafeln.

2. Die Bildwerke. Verzeichnet von F. Goldschmidt. — Die kunstgewerblichen Gegenstände verzeichnet von R. Schmidt. 90 S. mit 51 Tafeln.

Führer durch die kgl. Museen zu Berlin. Herausgeg. von der Generalverwaltung. Die Altertums-Sammlungen des Alten u. Neuen Museums. 15. Aufl. 159 S. mit eingedruckten Grundrissen. kl. 8°. Berlin, Georg Reimer. 0.50 M.

Führer durch die kgl. Sammlungen zu Dresden. Herausgeg. von der Generaldirektion der kgl. Sammlungen für Kunst u. Wissenschaft. 13. Aufl. mit 16 Abbildungen auf Tafeln. XXIV, 340 S. m. eingedr. Plänen. kl. 8°. Dresden, Albanussche Buchdruckerei. Dresden, H. Burdach. 9 M.

Die Kunstdenkmäler des Königr. Bayerns. Herausgeg. im Auftrage des kgl. bayr. Staatsministeriums des Innern. 3. Bd. Regier.-Bez. Unterfranken u. Aschaffenburg, herausgeg. von F. Mader. 19. Heft. Lex. 8°. München, R. Oldenbourg in Komm. F. Mader. Stadt Aschaffenburg mit einer historischen Einlage von H. Ring. Mit zeichnerischen Aufnahmen von G. Lösti. Mit 43 Tafeln, 263 Abbildungen im Text u. einem Lageplan. V, 339 S. Hlwbd. 14 M.

Woermann, K., Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. 2. neubearb. u. verm. Aufl. In 6 Bdn. 3. Bd. Lex. 8°. Leipzig, Bibliographisches Institut. 3. Die Kunst der christl. Frühzeit u. des Mittelalters. Mit 343 Abbildungen im Text, 8 Tafeln in Farbendruck u. 58 Tafeln in Tonätzung u. Holzschn. XVIII, 574 S. 16 M., Hwbd. 18 M.

Karabacek, I. v., Abendländische Künstler zu Konstantinopel im 15. u. 16. Jahrhundert. I. Italiens Künstler am Hofe Mohammeds II. Mit 9 Tafeln u. 55 Textbildern. 62. Bd. der Denkschriften der Akad. d. Wissensch. Wien. Phil.-Hist. Klasse. 1. Abh. Wien, Hölder in Komm. 22 M.

Kahn, M., Die Stadtansicht von Würzburg im Wechsel der Jahrhunderte. München, Dunker u. Humblot. Leipzig 1918.

Waldmann, E., Albrecht Dürers Handzeichnungen. Des Dürer-Buches 3. Tl. mit 80 Vollbildern. 57 S. gr. 8°. Leipzig, Insel-Verl. Hlwbd. 5 M.

Friedländer, M. J., Dürers Bilddruck. Ein Vortrag gedr. f. d. Mitglieder d. kunsthist. Gesellsch. E. V. Nürnberg. 18 S. 8°. Nürnberg, C. Koch. 1 M.

Kahn, R., Die Graphik des Lukas van Leyden. Studien zur Entwicklungsgesch. der holl. Kunst im 16. Jahrhundert. Mit 18 Lichtdrucktaf. XVII, 146 S. Zur Kunstgesch. des Auslandes. 118. Heft. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. 20 M.

Weihnachten in altdeutscher Malerei. 16 Gemälde des 15. u. 16. Jahrhunderts in farbiger Wiedergabe mit Einf. von H. Naumann. Furche-Verl.

Tilley, A., The Dawn of the Frensh Renaissance. Cambridge. Univ. Press. 9 in. 662 pp. il. ind. 25/n.

Die Briefe des P. P. Rubens. Übers. u. eingel. von O. Zoff. Kunstverlag A. Schroll u. Co. Wien.

Rothes, W., Anton van Dyck. Mit 56 Abbildungen. 36 S. Die Kunst dem Volke. Herausgeg. von der allgem. Vereinigung für christliche Kunst. Nr. 35. Lex. 8°. München. Durch O. Maier, Leipzig. Für den Band von 4 Nrn. 4 M., geb. 6.80 M., Einzelbd. 1.10 M.

Kehrer, H., Francisco de Zurbarán. Hugo Schmidt, München.

Delphin-Kunstbücher. 3. Folge. 8°. München, Delphin-Verlag. Murillo, Bartolomé, Esteban. Der Maler der Betteljungen und Madonnen. Ausgew. u. eingel. von A. L. Mayer. Mit 24 Abbildungen auf Tafeln. 22 S. Pappbd. 0.90 M.

Goya, F., Caprichos. 83 getreue Nachbildungen in Lichtdruck. Herausgeg. von V. v. Loga. 83 Tafeln mit 11 S. Text. 31 × 20,5 cm. München, H. Schmidt. Lederband 480 M. Subskr.-Pr. 380 M.

Hautecoeur, L., Madame Vigée-Lebrun. Etude critique illustrée de 24 planches hors texte. Paris, H. Laurens. In. -8. de 128 p.

Chodowiecki, D., Der Briefwechsel zwischen ihm und seinen Zeitgenossen, herausgeg. von Ch. Steinbrucker. 1. Bd. 1736—1786. Mit 66 Abbildungen. 497 S. gr. 8°. Berlin 1919, C. Dunker. 20 M.

Dieffenbach, Ph., Das Leben des Malers Karl Fohr. Darmstadt 1823. Verl. von J. W. Heyer. Mit einer Vorrede von Dr. Paul F. Schmidt. Neu herausgeg. von R. Schrey. XXIV, XVI, 167 S. 8°. Frankfurt a. M., A. Voigtländer-Tetzner. 6 M.

Das Neureuther-Album. Mit 78 Tafeln Abbildungen aus den Briefen Goethes an Neureuther. Herausgeg. von E. Bredt. 72 Tafeln mit 32 S. Text. 30,5 × 23 cm. München, H. Schmidt. Pappbd. 22 M.

Neureuther, J., Bilder um Lieder. Mit 60 Abbildungen. Gewählt u. eingel. von E. W. Bredt. 80 S. 8°. München, H. Schmidt. Pappbd. 2.80 M.

Beringer, J. A., Emil Lugo. Die Kunst für Alle. 34. Jahrg. 5. 6. Heft. S. 77—94.

Segantini, G., Sein Leben und seine Werke. Mit einer Einf. von G. Segantini. 2. Aufl. 53 zum Teil farbigen Tafeln u. 23 S. Text mit eingeklebten Abbildungen. Lex. 8°. München, Photograph. Union. Pappbd. 40 M., Vorzugsausg. 100 M.

Velde, H. v., Ferdinand Hodler. Die weißen Blätter. 5. Jahrg. 3. Heft. S. 125 bis 137.

Pastor, W., Max Klinger. Mit eigenhändiger Deckelzeichnung des Künstlers. 196 S. Mit einem Bildnis u. 84 S. Abbildungen. gr. 8°. Berlin, Amsler u. Ruthardt. Pappbd. 24 M.

Stern, F., Fritz Boehle als Zeichner. Die Kunst für Alle. 34. Jahrg. 1. 2. Heft. S. 21—34.

Hausenstein, W., Slevogt. Kunst und Künstler. 17. Jahrg. 1. Heft. S. 3—18.

Rosenhagen, H., Robert Breyer. Velhagen u. Klasings Monatshefte. 33. Jahrg. 3. Heft. S. 249—260.

Duret, Th., Die Impressionisten. Pissaro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin. Volksausg. Mit 65 Abbildungen nach Gemälden, Zeichnungen, Radierungen der Impressionisten auf Tafeln (eine farbige) und im Text. 3. Auf. V, 139 S. gr. 8°. Berlin, B. Cassirer. Hlwbd. 13 M.

Das Ornamentwerk des Daniel Marot in 264 Lichtdr. nachgebildet. Mit Text von P. Jessen. Neudr.-Ausg. d. Tafeln. 264 Tafeln. 37 × 27,5 cm. Berlin, E. Wasmuth. Hlwbd. 132 M.

Streng, E., Das Rosettenmotiv in der Kunst- und Kulturgeschichte. Mit 33 Abbildungen. München, Müller u. Fröhlich.

Wölfflin, H., Die Bamberger Apokalypse. Eine Reichenauer Bilderhandschrift vom Jahre »1000«. Gedr. auf Kosten der kgl. bayr. Akad. der Wissensch. 20 S. mit 53, 2 farbigen, Tafeln. 33,5 × 25 cm. München, G. Franzscher Verlag in Komm. 30 M.

Mayer, A. L., Expressionistische Miniaturen des deutschen Mittelalters. Delphin-Verlag, München.

Goldschmidt, A., Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser.. 8.—11. Jahrhundert. Bearb. unter Mitw. von P. G. Hübner u. O. Homburger. Denkmäler der deutschen Kunst. 2. Sektion. Plastik. 4. Abt. 2. Bd. 70 Lichtdr.-Tafeln u. 42 Textillustr., Text- u. Tafelbild. V, 77 S. 49 × 38,5 cm. Berlin, B. Cassirer. In Leinw.-Mappe 170 M., Hlbrbd. 235 M.

7. Geistige und soziale Funktion der Kunst.

Samter, E., Kulturunterricht. Erfahrungen und Vorschläge. III, 204 S. 8°. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung. Pappbd. 7 M.

Sakmann, P., Lehrproben in philosophischer Propädeutik über ästhetische Grundbegriffe. Zeitschr. f. d. deutschen Unterricht. 33. Jahrg. 1. 2. Heft. S. 43—51.

Braun, H., Künstlerischer Deutschunterricht. Zeitschr. f. d. deutschen Unterricht. 32. Jahrg. 10. 11. Heft. S. 423—427.

Friedrichs, E., Versuch zu einer Renaissance der musikalischen Erziehung. Schweizerische musikpädagog. Blätter. 7. Jahrg. Nr. 14. 15. S. 210—213. S. 225 bis 228.

Bauke, W., Ist die Musik technisches oder ethisches Fach? Neue Musikzeitung. 40. Jahrg. 5. Heft. S. 59—60.

Grunsky, K., Etwas von Hausmusik. Die Harmonie. 10. Jahrg. 11. 12. Heft. S. 42—45.

Nagel, W., Die Verstaatlichung der Musikschulen. Neue Musikzeitung. 6. Heft. S. 69—70.

Utitz, E., Kunstphilosophie und Kunstleben. Kunst und Künstler. 17. Jahrg. 1. Heft. S. 20—32.

Eccarius-Sieber, A., Künstlerarbeit und Erfolg. Signale für die musikalische Welt. 76. Jahrg. Nr. 39. S. 607—610.

Schliepmann, H., Der Jammer unserer Kritik. Deutsches Volkstum. Der Bühne u. Welt 20. Jahrg. 7. Heft. S. 206—212.

Velden, J., Neue Wege für Künstler und Mäzen. Ein Beitrag zur künstlerischen Volkserziehung. Berlin. 8°. 7 S. 0.25 M.

Müller-Freienfels, R., Musik und Nationalcharakter. Neue Musikzeitung. 40. Jahrg. 2. Heft. S. 18—22.

Colsmann, W., Ästhetik und Volkstum. Deutsches Volkstum. 8. Heft. S. 234—237.

Seiling, M., Richard Wagner als Politiker. Deutsches Volkstum. 8. Heft. S. 238 bis 240.

Kutzke, G., Voraussetzungen zur künstlerischen Weltmission der Deutschen. Schriften zur kommenden Volkskultur. 2. Heft. 8°. 61 S. Eisleben, Iso-Verlag. 2.50 M.

Wendling, K., Der Weltkrieg in der Dichtung. 32 S. 5. Aufl. 8°. Straßburg, Straßburger Druckerei u. Verlagsanstalt.

Kuhn, A., Die englischen Museen und der Weltkrieg. Museumskunde. 14. Bd. 2.—3. Heft. S. 86—94.

Ackerknecht, E., Das Lichtspiel im Dienste der Bildungspflege. Zentralinstitut f. Erziehung u. Unterricht, Berlin. 162 S. 8°. Weidmannsche Buchh. 3.60 M.

Sturtevant, E., Vom guten Ton im Wandel der Jahrhunderte. Mit einer Kostümtafel. Die Entwicklung der modischen Trachten von 1200—1850. Berlin, Deutsches Verlagshaus Bong & Co., 1917. 8°. VIII, 368 S. Geb. 3 M.

Boehn, M., Bekleidungskunst und Mode. Mit 135 Abbildungen im Text und auf Tafeln. 128 S. gr. 8°. München, Delphin-Verlag. Pappbd. 12 M.

Lepsius, S., Vom deutschen Lebensstil. Bücherei der deutschen Frau. Herausgeg. von O. H. Schmitz. 4. Bd. 68 S. Leipzig, Leemann & Co. 1.60 M.

Berger, A., Luther und die deutsche Kultur. XIV, 754 S. 8°. Berlin, E. Hofmann u. Co. 19 M.

Verhaeren, E., An Aesthetic Interpretation of Belgiums Past. Proceedings of British Academy. Milford. 9 in. 14 pp. paper 1/n.

Milde, F. v., Ein ideales Künstlerpaar. Rosa und Feodor v. Milde. Ihre Kunst u. ihre Zeit. 2 Bde. 324 u. 368 S. mit Tafel u. Faks. 8°. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Doppelbd. 15 M.

Thode, H., Hans Paul Freiherr von Wolzogen. Deutsches Volkstum. 11. Heft. S. 302—308.

Vieweg, R., 40 Jahre Bayreuther Blätter. Deutsches Volkstum. 11. Heft. S. 314 bis 318.

Breitner, A., Jos. V. v. Scheffels Werke und der § 9 des Gesetzes über das Urheberrecht. 43 Proteste deutscher Schriftsteller u. Dichter. 29, VI, 67 u. 16 S. 8°. Bayreuth, Seligsberg. 8 M.

8. Neue Zeitschriften und Sammelwerke.

Archiv für Musikwissenschaft. Herausgeg. von Max Seiffert, Joh. Wolf, Max Schneider. Bückeburg u. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. Herausgeg. von der deutschen Musikgesellschaft. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Für Mitglieder d. deutsch. Musikgesellsch. kostenlos. Einzelhefte 2 M. Erscheint monatlich.

Nyland. Vierteljahrsschrift des Bundes für schöpferische Arbeit. (Fortsetzung der Quadriga.) Jahrg. 1918/19. 4 Hefte. 1. Heft. 80 S. gr. 8°. Jena, E. Diederichs. 16 M., Einzelheft 4 M.

Eos. Eine Dreimonatsschrift für Dichtung und Kunst. Herausgeg. von Emil Pirchan, 1. Jahr. Oktober 1918 bis September 1919. 4 Hefte. 1. Heft 96 S. mit Abbildungen. 38 × 27,5 cm. Berlin-Wilmersdorf. Die Wende. Ausg. A. (Nr. 1—40) auf Büttenpapier, Abbildungen auf Japanpapier, 1000 M., Einzelheft 250 M.; Ausgabe B (Nr. 41—250) Pappbd. 700 M., Einzelheft 175 M.

Berliner Romantik. Eine Vierteljahrsschrift. Herausgeg. von Dr. Kurt Bock. 1. Jahrg. Oktober 1918 bis September 1919. 4 Hefte. 1. Heft. 16 S. gr. 8°. Berlin, Bolle & Pickardt. 3 M.

Der Wächter. Zeitschrift für alle Zweige der Kultur, in Verb. mit dem Eichendorff-Bund. Begr. u. herausgeg. von W. Kosch. 1. Jahrg. 4 Hefte. 1. u. 2. Heft. 120 u. XVI S. mit 11 Tafeln u. Musikbeil. Lex. 8°. München, Verl. Parcus & Co. 12 M., Einzelheft 4 M.

VII.

Das ästhetische Naturerlebnis.

Von

Betty M. Heimann.

Natur als ästhetischer Gegenstand ist anscheinend ein Doppeltes: einmal ein Ganzes, in welches der Mensch gestellt ist, eine Welt, die ihn umgibt — ein andermal eine Vielheit von Einzeldingen, denen er gegenübersteht. Wir sprechen von einem ästhetischen Genusse an der Natur sowohl dann, wenn wir uns der edlen Bildung einer Rose freuen, den schlanken Wuchs einer Gazelle bewundern, als auch dann, wenn wir — losgelöst von den praktischen Interessen des Lebens, hinausgehoben über seine Alltäglichkeiten — uns von dem Zauber des Waldes einspinnen lassen, in die erhabene Weite und den tönenden Gesang des Meeres uns verlieren. Nun aber nimmt alles, was zur Natur gehört, an dieser Doppelheit teil: Umwelt oder Gegenüber sein zu können. Als ein Gegenüber ist das Naturwesen — der Kristall, die Pflanze, das Tier, der Mensch – eine selbständige Bildung, die aus der Natur herausragt und zu gesonderter Beschäftigung mit ihm auffordert. Es ist ein Einzelnes, ein Einziges und Individuelles, das seinen Wert und Unwert in sich selber hat, über das wir nicht weiter hinausfragen, das wir nicht einstellen in einen größeren und umfassenderen Zusammenhang. Ebenso kann dasjenige, dem diese Dinge in anderer Einstellung eingegliedert sind: die Landschaft, auch ihrerseits wieder als ein in sich geschlossener selbstgenugsamer Gegenstand angesehen werden, als ein Bild, das wir durch das Gezweig der Waldgesträuche hindurch wie in einem natürlichen Rahmen erblicken, zu dessen Genusse wir uns den günstigsten Standpunkt, die richtige Aussicht wählen. Schließlich kann sogar die ganze Natur, die ganze Welt als ein Individuum aufgefaßt werden, als Kosmos, der freilich gar nicht mehr sinnlich, sondern rein intellektuell und gefühlsmäßig zustande kommt und dessen ästhetischer Charakter insofern fraglich ist.

Oder aber wir begeben uns in die andere Art des Naturerlebens. Dann werden die Einzelwesen zu Elementen der Umwelt, eingebettet in die landschaftliche Natur. Ja selbst wenn wir unsere Aufmerksamkeit einem von ihnen besonders zuwenden, so erhält es nicht mehr

die frühere Selbständigkeit. Es wird aufgenommen als eine Offenbarung der Allnatur, an dem sie dieselben schöpferischen Kräfte betätigt, die sich auch in uns regen, als eine Welle im kontinuierlichem Flusse der Dinge und des Geschehens, in dem auch wir nur Wellen sind, als ein Herz, an dem wir nur den Pulsschlag des Allebens um uns her verstärkt und gesammelt verspüren und mit dem uns feine unzerreißbare Blutgefäße verbinden. All dies natürlich nicht in verstandesmäßiger Überlegung, sondern in der lebendigen Fülle sinnlichen Ergreifens. Weiter wird die Landschaft zum Milieu, dem wir zugehören, zur Totalität, von der wir ein Stück sind, zum Allbeseelten, dem wir uns verwandt fühlen.

Nun aber besteht dieselbe Zweiheit in unserem Verhältnis zu den Werken der Kunst. Auch mit ihnen sind wir das eine Mal im tiefsten Innern eines, gehen in ihnen auf, sind trunken und berauscht von ihnen; das andere Mal werden wir von ihnen nur leicht und zart bewegt wie von einem uns Abgeschiedenen und Abgesonderten, so daß wir sie rings umschreiten, alle ihre Reize genießen, uns mit Kennerschaft in sie versenken, ohne in ihnen zu versinken.

Die Zugehörigkeit eines Gegenstandes zur Natur im alltäglichen Sinne oder zum Gebiete der Kunst bestimmt also keineswegs eindeutig die Art unseres ästhetischen Erlebens; vielmehr unterscheiden sich naturästhetisches und künstlerisches Aufnehmen äußerer Gegebenheiten rein erlebnismäßig. Es ist unsere Auffassung, die bestimmt, ob ein Objekt »Natur« ist oder »Kunst«, wobei natürlich nicht geleugnet werden soll, daß sich bestimmte Objekte mehr für die eine, andere für die andere Auffassung eignen und daß sich überhaupt über die Berechtigung streiten läßt, Naturgegenstände künstlerisch oder Kunstwerke naturästhetisch auf sich wirken zu lassen. Aber einerlei ob berechtigt oder nicht: beides geschieht und wir haben deshalb jedes Erleben eines Kunstgegenstandes erst daraufhin anzusehen, ob es ein kunstästhetisches ist, ebenso wie jeder Naturgenuß sich als naturästhetisch ausweisen muß.

Es kann wohl kein Zweifel darüber bestehen, welche von den beiden oben kurz gekennzeichneten Erlebnisarten die naturästhetische, welche die kunstästhetische ist. Über die richtige Weise Kunstwerke zu erleben, überhaupt künstlerisch zu sehen und zu hören, ist man sich im allgemeinen klar. Man hat aber die naturästhetische Auffassung noch nicht genügend von der kunstästhetischen unterschieden; man hat vielfach Momente, welche dem künstlerischen Auffassen als solchem angehören, fälschlich auf das naturästhetische übertragen und hat sich noch nicht Rechenschaft darüber abgelegt, daß beide — abgesehen von ihrer Verwandtschaft als ästhetischen Erlebnisweisen, d. h. von ihrem

Gegensatze gegen das praktische, verstandesmäßige, religiöse Verhalten usw. — den stärksten Kontrast miteinander bilden.

Das erste und bedeutsamste Merkmal des ästhetischen Naturgenießens (Naturerlebens, Naturerfassens, all dies hier *promiscue* gebraucht) scheint mir dieses zu sein, daß der Genießende sich als Einheit mit der Natur erlebt. Er muß selber untrennbar zu ihr gehören, sich unlöslich in sie verwebt fühlen; nicht aber darf er sich ihr gegenüberstellen, die zarten Verbindungsfäden zwischen ihr und sich zerreißen und sie als etwas Fremdes, außerhalb seiner Stehendes betrachten. »Eines zu sein mit allem, was lebt, in seliger Selbstvergessenheit wiederzukehren ins All der Natur, das ist der Gipfel der Gedanken und Freuden, das ist die heilige Bergeshöhe, der Ort der ewigen Ruhe, wo der Mittag seine Schwüle und der Donner seine Stimme verliert, und das kochende Meer der Woge des Kornfelds gleicht.« Mit diesen Worten schildert Hyperion sein Naturgefühl dem Freunde Bellarmin. »O selige Natur! ... Mein ganzes Wesen verstummt und lauscht, wenn die zarte Welle der Luft mir um die Brust spielt. Verloren ins weite Blau, blick' ich oft hinauf an den Äther und hinein ins heilige Meer, und mir ist, als öffnet ein verwandter Geist mir die Arme, als löste der Schmerz der Einsamkeit sich auf ins Leben der Gottheit. Eines zu sein mit allem, das ist Leben der Gottheit, das ist der Himmel des Menschen.« — Wer die Natur wahrhaft liebt, der taucht ganz hinein in ihr heimliches Leben und Weben, der fühlt die Herzen aller Geschöpfe in gleichem Takte mit dem seinen schlagen. Still liegt er da wie der Knabe in Kellers Gedicht »Lebendig begraben« unter den tiefhängenden jungen Tannen, über sich in blauer Luft den Adler mit ausgebreiteten Schwingen, und schaut dem grünen Eidechslein wonnig zufrieden in seine ernsten braungoldenen Augen. Oder er wirft sich jauchzend ins weiche Moos, belauscht das emsige geschäftige Treiben der Käferlein und Würmchen und freut sich der Sonnenwärme, die ihn und all diese winzigen Kreaturen gleichmäßig belebend umfängt und durchdringt. »Wenn das liebe Tal um mich dampft ..., ich dann im hohen Grase am fallenden Bache liege und näher an der Erde tausend mannigfaltige Gräschen mir merkwürdig werden; wenn ich das Wimmeln der kleinen Welt zwischen Halmen, die unzähligen, unergründlichen Gestalten der Würmchen, der Mückchen näher an meinem Herzen fühle und die Gegenwart des Allmächtigen, der uns nach seinem Bilde schuf, das Wehen des Alliebenden, der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält —« (Werther am 10. Mai).

Die Verschmelzung mit der Natur, das Aufgehen in ihr gelingt uns nur, wenn wir mit ihr allein sind. »Ich kann nicht dichten wie du, Günderode, aber ich kann sprechen mit der Natur, wenn ich allein

mit ihr bin; aber es darf niemand hinter mir sein, denn grad das Alleinsein macht, daß ich mit ihr bin«, schreibt Bettina an ihre Freundin. Zum Naturgenuß gehört Einsamkeit. Für Liebende freilich oder sehr vertraute Freunde mag es bisweilen möglich sein, auch gemeinsam in jene Stimmung zu geraten, ohne welche das Naturerlebnis nicht stattfinden kann. Es gibt anderseits eine gewisse Gruppe von Menschen, deren Anwesenheit unter Umständen, zu denen auch gehört, daß sie uns persönlich fremd sind, unser inniges Verhältnis zur Natur nicht beeinträchtigt. Das sind u. a. die Köhler, Holzfäller, Beerensammlerinnen im Walde, die Fischer und Schiffer am Meere, die Landleute auf dem Felde, wenn sie in ihrer Erscheinung und Tätigkeit organisch zur Natur gehören, einen selbstverständlichen Bestandteil der landschaftlichen Umgebung bilden. Denn die Störung, welche die Gegenwart eines andern Menschen in mein Naturerleben bringt, besteht ja darin, daß er als ein Fremdkörper in ihr, als ein sich von ihr Abhebendes aufgefaßt wird, daß sein Du die Aufmerksamkeit meines Ich für sich fordert und von der Natur ablenkt und das Aufgehen meines Ich in dem großen Du der Natur unmöglich macht. Der Tod des echten Naturgenusses ist die Gesellschaft, die Geselligkeit; wo sie auf den Plan tritt, da wird sie sogleich zum herrschenden Gliede des Ganzen und die Natur verwandelt sich in einen Schauplatz, einen Hintergrund, anstatt ein Ganzes für sich zu sein. Als Bühne für die Veranstaltungen, als Treffpunkt für die Begebnisse der Gesellschaft verliert die Landschaft jedoch nicht nur ihre Selbständigkeit, mit der sie allein und für sich die Natur darstellt; sondern das Ganze, dem sie sich einordnet, ist selbst nicht mehr Natur, freilich auch kein eigentliches Kunstwerk, vielmehr ein Drittes, dessen Eigenschaften wir hier nicht zu untersuchen brauchen. Trotzdem aber spielt die Landschaft hier die Rolle eines künstlerisch verwerteten Faktors; dementsprechend ist hier auch stets die Neigung vorhanden, zur tatsächlichen Umgestaltung der Landschaft ihrer Funktion gemäß nach künstlerischen Gesichtspunkten vorzuschreiten. Eine Szenerie, welche für die Geselligkeit bestimmt ist, behält nicht lange ihr natürliches Aussehen, sondern wird ehestens zum Parke, zur Gartenanlage umgeschaffen.

Diesen Ausgang nimmt leicht jede ästhetische Berührung mit der Natur, welche nicht rein naturästhetisch ist. Wer die Landschaft wie ein Bild vor sich liegen sieht, dem er selber als Zuschauer gegenübersteht, der kommt schnell dazu, sich auch bildend, umbildend zu ihr zu verhalten, ganz einfach dadurch daß man an ein Bild bestimmte Forderungen der Einheitlichkeit stellt, der Übereinstimmung mit sich selbst. So verändert er zunächst in seiner Phantasie einige Linien, er ver-

schiebt Baumgruppen, Felspartien ein wenig in seiner Vorstellung; kurz er sieht in die Landschaft hinein, was er in ihr finden will, was er darin zu erblicken wünscht. Und diese Tätigkeit der Einbildung geht natürlich, soweit das möglich ist, gerne in ein wirkliches Tun über. Man hat oft gesagt, jede Zeit sähe die Natur mit den Augen ihrer Künstler; so richtig dies ist, so beweist es doch nur, daß wir die Natur viel weniger naturästhetisch zu erleben gewohnt sind als künstlerisch. Wir sind Künstler, wenn wir die Landschaft als Bild sehen, Künstler aus zweiter Hand in den meisten Fällen, aber in gewissem Sinne immerhin Künstler. — Aus diesem Gegensatze zwischen naturästhetischem und künstlerischem Erfassen der Natur erklärt es sich auch, warum so oft der Künstler nicht den echten Naturgenuß kennt noch der echte Naturfreund den künstlerischen. Der Künstler ist nur sehr selten dazu geneigt, sich bei dem einfachen Akte zu beruhigen, der aus dem Gegebenen Natur macht. Er kann nicht auf das bildende Weiterarbeiten der schöpferischen Kräfte verzichten. Das naturästhetische Erlebnis wirkt sich wohl aus, aber es läßt sich nicht ausgestalten, so wenig wie sein Gegenstand, wenn man hier überhaupt noch von einem Gegenstande sprechen, einen Gegenstand von dem Erlebnisse abscheiden kann. Der richtige Naturfreund dagegen ist viel zu stark verknüpft mit dem Naturleben, er fühlt sich — als Jäger, Forstmann, Wanderer usw. — ihm viel zu sehr zugehörig und verwandt, als daß er aus ihm heraustreten und sich rein betrachtend dazu verhalten möchte. Es ist nichts anderes als eine Selbsttäuschung, die Werther schreiben läßt: »Ich bin so glücklich, mein Bester, so ganz in dem Gefühle von ruhigem Dasein versunken, daß meine Kunst darunter leidet. Ich könnte jetzt nicht zeichnen, nicht einen Strich, und bin nie ein größerer Maler gewesen, als in diesen Augenblicken« (am 10. Mai). Ach nein, Werther ist in diesen Augenblicken durchaus kein Maler; er unterliegt nur dem allgemeinen Vorurteil, jedes lebhafte Gefühl der sichtbaren Naturschönheit sei ein malerisches und bestimmt oder geeignet malerische Kunstwerke aus sich hervorgehen zu lassen! — Sehr lange Zeit habe ich darüber nachgesonnen, wie es doch zugehe, daß gerade solche Gegenden, die mir die intensivsten Naturerlebnisse schenken, mich am wenigsten reizen, sie zu malen und höchstens spärliche Ausschnitte, Szenen, Motive darbieten, welche zu künstlerischer Wiedergabe oder Verarbeitung anregen; während umgekehrt diejenigen Landschaften, die meine Produktivität unwiderstehlich herauszufordern pflegen — wie etwa das Bergland des Schweizer Jura —, mir äußerst selten die Wonnen reinen Naturgenusses geben. Die Lösung dieses Rätsels liegt in der Verschiedenartigkeit des künstlerischen und des naturästhetischen Erlebens der Landschaft und ihrer Affinität zu einem

oder dem andern. Manche Landschaften laden gleichsam selbst den Maler dazu ein, sich an ihnen zu versuchen; andere dagegen versagen sich gerne selbst den hartnäckigsten Bemühungen, sie malerisch zu verwerten. Es mag dies teilweise damit zusammenhängen, daß wir gewisse Landschaftsformen sehr häufig dargestellt finden, andere niemals oder in verschwindend geringer Anzahl und daß wir daher, sobald wir jene erblicken, unwillkürlich dazu geführt werden, ein Bild darin zu sehen, was bei diesen andern nicht geschieht. So groß jedoch der Anteil der Gewohnheit sein mag, so kann er doch nicht unser Verhalten allein erklären; sicher ist, daß die eine Landschaft durch großzügigere Formen, durch die übersichtlichere Gliederung in Vorder- und Hintergründe, durch eine bestimmte Verteilung ihrer Bestandstücke im Gelände sich leichter einer bildmäßigen Zusammenfassung durch das Auge hergibt als die andere. Auch das trägt oft dazu bei, einen Teil einer »Gegend« zum Bilde zu prädisponieren, daß man ihn von einem besonderen — erhöht und damit gleichsam außerhalb ihrer liegenden — Orte, einem sogenannten Aussichtspunkte aus übersehen kann, und mehr noch, daß eine Lücke im Gemäuer, im Buschwerk, in den Felsen die Möglichkeit bietet, ihn durch eine vorteilhafte Einfassung aus ihr herauszuschneiden. Die Trennung, die zwischen uns, unserer Welt und dem Kunstwerke besteht, die Selbstgenügsamkeit und Abgeschlossenheit seiner findet Ausdruck und Stütze in der Umrahmung. Wo daher die Landschaft in irgend einem Rahmen — es mag übrigens auch ein bloß phantasierter, fingierter sein — erblickt wird, dort ist ihre Erhöhung und Proklamierung zum Kunstwerke vollendet, dort wird sie quasi auf ein Postament gestellt und wie eine Bildsäule verehrt.

Wie es also zum echten Naturgenusse gehört, daß ich mit meinem Gegenstande, mit der Natur eine Einheit bilde, so gehört es ebenso dazu, daß die Natur selber eine Einheit, ein Ganzes sei; das heißt, daß ich nicht einen Teil aus ihr heraushebe und mich auf diesen einstelle, sondern daß mein Gegenstand die ganze Natur sei, kein begrenzter Ausschnitt aus ihr, sondern sie selbst in ihrer Weite und Unbeschränktheit. Landschaft als »Natur« ist offen, nicht geschlossen; sie hat die Perspektive der Unendlichkeit. Das Gefühl der Unermeßlichkeit, der Schrankenlosigkeit der Natur ist ein wesentlicher Bestandteil unseres Naturgefühls. Daß das Land, die See sich immer mehr ins Weite dehnt, daß der Horizont vor uns flieht, wenn wir ihm näher schreiten wollen, daß hinter den Wolken Tiefen sich auftun, deren Boden das Auge nicht erreicht — ein Wissen von dem allen liegt uns im Blute, wenn wir auf die Natur gestimmt sind. Ein Gärtchen von Stadtmauern umschlossen, kann höchstens einen gewissen künstlerischen Reiz besitzen, wenn es gut angelegt ist; es kann uns einzelne Elemente der

Natur geben. — Grün des Rasens, Jasminduft, Vogelgezwitscher — Natur gibt es uns nicht. Zum Zauber des Waldes gehört es, daß sich der Blick in der grüngoldenen Dämmerung verliert, daß das undurchdringliche Dunkel des Dickichts uns zu der Annahme verführt, der Wald höre niemals auf; wir könnten hineingehn — Stunden, Tage, wir könnten ihn Monde und Jahre durchirren und fänden niemals wieder heraus. Das ist der verzauberte Wald unserer Märchen. Sobald wir die jenseitige Grenze eines Waldbestandes sehen können, sobald wir wissen: er ist in geringer Entfernung von uns zu Ende, sind wir ernüchtert.

Mit diesem Erleben der Unendlichkeit hängt ein anderer Faktor unseres Naturgenusses zusammen: das Gefühl für die Wirklichkeit des Erlebens und des Erlebten. In der Wirklichkeit sind wir immer mitten darin; aus ihr können wir eigentlich niemals herauskommen. Alles künstlich Gemachte können wir von außen ansehen; auch das Unwirkliche, bloß Erträumte ist nicht überall, sondern jenseits unserer Welt. Die seligen Inseln sind weit, weit weg; sie haben Ufer und das Meer umgibt sie. Auch das Paradies hat noch eine Mauer und wir können daraus verjagt werden; wir können an die Pforte klopfen und den Engel mit dem Schwerte vergebens um Einlaß bitten. Nur die Wirklichkeit ist nie zu Ende; sie ist immer da, wo ich bin und folgt mir, wohin ich gehe. Denn ich selber bin ja die Wirklichkeit, die eindringlichste, unerschöpflichste Wirklichkeit. Ich aber bin in der Natur, und wenn ich sie erlebe, so erlebe ich zugleich auch mich. Für den Naturgenuß gilt also nicht der weitverbreitete Glaube an die Unwirklichkeit des ästhetischen Gegenstandes. Im Genusse einer Bergwanderung, einer Meerfahrt, im Geschütteltwerden vom Sturm, bei ruhigem Daliegen im Sonnenlicht saugen wir die Wirklichkeit der Welt durch alle unsere Poren in uns auf. All unseren Sinnen prägt es sich ein, daß das Wirklichkeit ist, nicht Traum, daß wir es sind, wir hier auf unserer alten Erde, die so Köstliches erleben dürfen. Wer zum ersten Male ein besonders schönes Fleckchen Erde besucht, vielleicht ein sonnenbeglänztes sanft geschwungenes südliches Gestade mit See und Bergen, dem drängt sich seine Begeisterung unwillkürlich in die Worte zusammen: Wie schön ist die Welt! Wie herrlich ist das Leben! — Wie elend, wie grau und unsäglich nüchtern muß Wirklichkeit für uns sein, wenn wir uns einbilden, Wirklichkeit sei keine Tonart, in der wir ästhetisch erleben können, wenn wir vermeinen, was da schön und herrlich sein solle, das müsse jenseits aller Wirklichkeit liegen. Aber in unserem alltäglichen Leben, in der Praxis, in der wir allein die Wirklichkeit als herrschend anerkennen wollen, erleben wir die Wirklichkeit ja gar nicht; wir erleben allerlei Inhalte, welche sich als zur Wirklichkeit ge-

hörig erweisen, wenn wir über ihre Herkunft und ihren Ort nachdenken. Wirklichkeit als solche erleben wir nicht, nicht das berauschende Bewußtsein unseres Wurzelns und Daseins, unserer Gewißheit und Sicherheit in ihr, unserer Verschwisterung mit ihren Geschöpfen, nicht die liebevolle Andacht, die uns alles, was wirklich ist, rein deshalb schon wert und köstlich macht. Es gibt ein tiefes Ausschöpfen und Genießen der Wirklichkeit, bei dem wir das Häßlichste und Geringste, jede Falte, ja jede Warze, jedes Mal und Härchen in einem alten runzligen Gesicht unendlich viel reizender finden als die schönsten erdichteten Köpfe. Jene alten deutschen Meister, die ein Gräschen, ein Hälmchen mit einem Tautropfen, ein armseliges Käferlein so unendlich bescheiden und innig mit ihrem Pinsel nachbildeten, sie besaßen diese Versenkung in die Wirklichkeit, der alle Wirklichkeit als ein Ehrwürdiges gilt. Dieser Geist macht den »Realismus« der germanischen Meister aus, ein Realismus, der zugleich der höchste Idealismus, die vollkommene Verklärung des Wirklichen aus der Wirklichkeit ist. Denn dies Wirkliche ist nicht wirklich ohne Gott. Nirgends vielleicht hat sich die fromme Anbetung der göttlichen »überwirklichen« Erhabenheit zusammen mit dem tiefberuhigten Erfülltsein von der Herrlichkeit des Wirklichen ergreifender ausgesprochen als in den Eingangsworten jenes alten Gedichtes, das man das Wessobrunner Gebet genannt hat. »Das erfuhr ich unter den Menschen als der Weisheiten größte: da die Erde nicht war, noch der Himmel oben, nicht Berg noch Baum nicht war, die Sonne nicht schien, noch der Mond leuchtete, noch der Meersee, da nichts noch war von Ende und Grenze, da war der eine allmächtige Gott.« In dieser anscheinend fast trockenen Aufzählung der Wirklichkeiten in der Welt verrät sich dennoch die kräftige Liebe zu ihnen geradezu überwältigend. In den früheren Zeiten tritt nun allerdings das Moment der Unendlichkeit der Natur noch ein wenig zurück, ohne daß es ganz fehlte; überhaupt sind ja die Typen unseres Empfindens, die wir im Interesse der Erkenntnis aufstellen müssen, niemals ganz rein verwirklicht, und das reiche vielfältige Leben stellt bald diese, bald jene Züge in den Vordergrund. So dürfen wir uns denn nicht wundern, daß in manchen Erscheinungen des Naturempfindens mehr das Gefühl für die Unendlichkeit des Natürlichen, in andern mehr das Gefühl für ihre Wirklichkeit, in andern wieder anderes hervortritt. Für jene alten Meister des Pinsels, von denen wir oben gesprochen haben, und für ihre Zeitgenossen ist der Charakter der Wirklichkeit der Natur so wesentlich, daß sie die Gestalt derjenigen Wirklichkeiten annimmt, die sie in ihrer Umgebung zu sehen gewohnt, mit denen sie vertraut sind. Da ist die Natur wie ein sauber gefegtes wohlgeordnetes Kämmerlein, in der Gott die Hausfrau ist, die alles blank geputzt und an seinen

Ort gestellt hat. Oder sie ist wie ein prächtiges Schatzkästlein, in das Gott allerlei blitzende kunstreich geschliffene Steine und zierlich gearbeitete Geschmeide gelegt hat. Oder sie ist wie ein weitläufig und übersichtlich angelegter Garten, in dem der göttliche Gärtner die Beete reinlich abgemessen und alle Pflänzlein wohl verteilt hat. Es artet dann freilich auch diese Auffassung der Natur, wo ihr der Horizont der Unendlichkeit gänzlich mangelt, bisweilen in eine mehr kleinbürgerliche Beschränktheit aus, welche auch nicht den Zauberschlüssel besitzt, der die Natur uns aufschließt. Im ganzen aber liegt doch hierin, daß die Natur etwas Vertrautes und Heimisches ist, die Heimat, in der wir geborgen sind und zu der wir uns immer wieder flüchten können. Das schließt nicht aus, daß die Natur uns auch gelegentlich das Fremde, ja das Unheimliche sein mag. Bei aller Einheitlichkeit und Verwandtschaft darf doch die Verschmelzung nicht so weit gehen, daß wir nur uns selbst in der Natur und gar nicht mehr sie selbst in ihrer Eigenart und Selbständigkeit erleben. Nicht das ist das echte Naturgefühl, das die Natur zum Echo, zum Spiegel unserer eigenen Stimmungen werden läßt. Nicht der sentimentale oder elegische Naturgenuß, der eigentlich nur ein Selbstgenuß ist, ist der richtige, auf den es ankommt. Damit sind auch die sogenannten lyrischen und romantischen Naturschwärmereien als unechte Naturliebe gekennzeichnet. Die Gefühle der Sehnsucht, der Resignation usw. suchen ein Unwirkliches; sie schweifen hinüber in eine andere Welt. Und wie sie in einem andern Raume sich ergehen, so beziehen sie sich auch auf eine andere Zeit. In der Resignation und der Sehnsucht, sagt Simmel einmal (Lebensanschauung S. 81), »stellt sich die Seele irgendwie jenseits der Bedingtheiten der Zeit«; damit bekommen diese Gefühle eine künstlerische Färbung. Wie das Kunstwerk eine Welt für sich, seinem Orte nach ein Jenseits ist, so ist es auch ein Jenseits der Zeit; es ist zeitlos, ewig. In dem Naturerleben dagegen, in der »intensiven Unmittelbarkeit des Lebens« sind wir ganz eingefangen in die Gegenwart. Wie die Natur immer Wirklichkeit ist, so ist sie auch immer Gegenwart, — eine Gegenwart freilich, die ebenso ihren zeitlichen Unendlichkeitshorizont hat, wie ihre Wirklichkeit den räumlichen, und so gibt es denn in ihr auch ein Indiefernestreben, das jenem romantischen Sehnen nach einer andern Welt zum Verwechseln ähnlich sieht.

Zu dieser Distanzlosigkeit und Gegenwartsumsponnenheit liefert nun ein neues Moment des ästhetischen Naturerlebnisses einen erheblichen Beitrag: die Teilnahme aller Sinne an ihm. Das Kunstwerk, das nur einem Sinne zugänglich ist, berührt mit seinem Kreise unsern Lebenskreis gleichsam nur in einem Punkte; beide Kreise fallen auseinander. Der Kreis der Natur hat mit dem unsern viele Punkte gemeinsam, so

viele, daß beide miteinander zusammenfallen. Alle Sinne vereinigen sich zur Erzeugung des Naturerlebnisses. Wie ich mit allem und jedem in der Natur verbunden bin, wie weder ich gegen die Natur noch sie gegen mich isoliert ist, so ist auch die Weise meines Naturempfindens keine einseitige, in sich gegen andere Weisen des Empfindens abgegrenzte. Mein Naturgenuß ist nicht allein auf mein Sehen der Natur gegründet; die Laute in ihr, das Brausen des Meeres, das Rauschen der Bäume, das vielstimmige Konzert der Vögel oder auch die hörbare traumhafte Stille — sie gehören ebensogut mit zu meinem Naturgenusse wie das Schauen auf die Dinge. Ja, auch der Duft des Waldes oder der Seegeruch, die kräftige leichte oder dumpfe schwere Luft, die Tast- und Temperatur- und Raumempfindungen — sie alle sind Elemente meines Naturerlebens.

»Die Wolke seh' ich wandeln und den Fluß,
Es dringt der Sonne goldner Kuß
Mir tief bis ins Geblüt hinein;
Die Augen, wunderbar berauschet,
Tun als schliefen sie ein,
Nur noch das Ohr dem Ton der Biene lauschet.«

Mörike, Im Frühling.

Wenn ich mit der ganzen Natur in Einheit leben, in ihr mich verlieren soll, so darf keiner der Wege versperrt sein, auf denen sie in mich eindringen, kein Tor, durch das ich sie einatmen kann. Eben dadurch, daß die Natur durch alle Pforten meiner Sinne zu mir kommt, dadurch wird sie erst selbst zu einer einheitlichen mich überwältigenden Macht, zu einem Meere, in das ich tauche, in dem ich schwimme. Ja eigentlich ist es nicht einmal die Gesamtheit der Sinne, durch die das naturästhetische Erlebnis in mich eindringt, sondern ein zwischen ihnen sich ausbreitendes gemeinsames Medium der Zuleitung. Natur ästhetisch erlebt ist nicht mehr Gegenstand, sondern Element. »Die sternenhelle Nacht ist nun mein Element geworden« (Hyperion an Bellarmin). Darum wird auch das Elementarische in der Natur als das eigentlich Reizende und Wesentliche in ihr gepriesen: die mütterliche Erde, das weiche spielende oder wild aufrauschende Wasser, der reine Äther, die göttliche Sonnenwärme, der Sturmwind, die milde Luft. Ein kindliches Sichhineinschmiegen in so ein umfangendes Element ist die wahre Hingabe an die Natur; in ihr wird die Wonne und Seligkeit des Naturerlebens, wird die Erlösung des Menschen von allen Lasten und Kümmernissen des Lebens am tiefsten gefühlt. »Allen drang die mütterliche Luft ans Herz, und hob sie und zog sie zu sich. Und die Menschen gingen aus ihren Türen heraus, und fühlten wunderbar das geistige Wehen, wie es leise die zarten

Haare über die Stirne bewegte, wie es den Lichtstrahl kühlte, und lösten freundlich ihre Gewänder, um es aufzunehmen an ihre Brust, atmeten süßer, berührten zärtlicher das leichte klare schmeichelnde Meer, in dem sie lebten und webten. O Schwester des Geistes, der feurig mächtig in uns waltet und lebt, heilige Luft! wie schön ists, daß du, wohin ich wandre, mich geleitest. Allgegenwärtige, Unsterbliche!« (Hyperion an Bellarmin). Nicht das Physische des Elementes ist es also im Grunde allein, was hier ästhetisch erlebt wird, sondern ein Geistiges und Seelisches, das sich eben nur als Element erfassen, bezeichnen läßt, und dementsprechend drückt die Mitwirkung aller Sinne bei der Vermittlung des ästhetischen Naturgenusses ihn nicht in höherem Grade zu einem rein physischen herab, als es die Vermittlung eines einzelnen Sinnes dem ästhetischen Kunstgenusse gegenüber tut.

Natur ist Element, nicht Gestalt, ebenso wie wir selbst — uns in sie auflösend — unsere Abgeschlossenheit, unsere Gestalthaftigkeit preisgeben. Wäre Natur Gestalt, so wäre das Zusammenwirken unserer verschiedenen Sinne zu ihrem Zustandekommen unmöglich. Denn jede Form, die sichtbare des organischen Gebildes, die hörbare der Melodie ist nur für einen der Sinne vorhanden, kann nur erzeugt werden dadurch, daß wir uns auf den Gebrauch eines einzigen unserer Sinnesorgane beschränken und alle Eindrücke, die uns durch andere Werkzeuge der Empfindung zugeleitet werden, als störend ausschalten. Obwohl aber Natur nicht Gestalt ist, ist sie dennoch ein Werk unseres Schöpfertums. Es scheint mir ein Irrtum zu sein, anzunehmen, daß jedes Erzeugnis ein Gebilde sein müsse — so wie umgekehrt vielleicht auch nicht jedes Gebilde im strengen Sinne ein Erzeugnis zu sein braucht —, daß Form die einzige Tat sei, die unser Ich an dem Gegebenen vollbringen könne. Das Gegebene ist als solches genau so wenig gestaltlos im Sinne der positiven Kontinuität, wie es gestaltet ist, sich negierend diskret gegen anderes absetzt. Für das Gegebene ist es ganz gleichgültig, ob wir die Landschaft unendlich sehen oder endlich, ob wir am Horizonte betonen, daß er den Erdboden, das Meer abschließt oder daß er sich nicht fassen läßt, immer weiter ins Nebelhafte flieht — ob wir den Himmel betrachten als die gewölbte über die Erde gestülpte Glocke, an dessen Sphären die Gestirne befestigt sind, oder ob wir das Auge hineintauchen lassen, um einen Ruhepunkt zu finden, und es dann tiefer und tiefer sich verliert und seines Suchens kein Ende ist. Unendlichkeit ist nicht gegeben. Unendlichkeit ist ein Licht, das der Geist über die Dinge ausgießt. Unendlichkeit ist ein Jauchzen und eine Schwermut der Seele. Was ist denn ästhetische Natur, gefühlte Natur? Doch nicht das Land, dessen Flächeninhalt der Geometer ausmißt, dessen Ertrag der Landwirt be-

rechnet, dessen Aussichten als Gelände der Stratege oder der Sportsmann in Erwägung zieht? Natur ist eine ebenso radikale Transposition des Gegebenen wie die Kunst, nur in entgegengesetzter Richtung. In der Kunst heben wir die Form aus der Welt heraus, machen sie zu einem Selbständigen, verabsolutieren sie; in der Natur erlösen wir die Welt — und uns — von der Form. Als Schöpfer des Kunstwerkes sind wir Parmenides, und walten im Reiche des starren unveränderlichen Seins, der zeitlos ewigen Form; als Schöpfer der Natur sind wir der Heraklit, der die Dinge in einen rastlosen Strom, ein dauernd sich wandelndes Geschehen hineinwirft und alle Einzelheiten in einem glühenden Schmelztiegel verdampfen läßt. Nun aber glaube ich, daß die Kunst zuletzt doch die höhere Macht hat und die platonische Synthese von Ruhe und Bewegung, von Gestalt und Ungestalt vollzieht.

Kunst und Naturgefühl sind in einer ständigen Entwicklung begriffen. Die Antike, welche die Grenzenlosigkeit ablehnt, kennt keinen Naturgenuß in unserem Sinne. Ihre Welt war eine Ordnung, ein Kosmos, die griechische Landschaft ein begrenzter Bezirk, nur in der hellsten und zugleich traumhaftesten Stunde des Mittags aus ihrer beruhigenden Umfriedung aufgeschreckt, nur hier von einem tieferen Schauer berührt. Mit Pan dringt das außerkosmische Chaos, die Unendlichkeit ein in diese Welt und macht sie dem klassischen Menschen unheimlich, während uns gerade dann heimlich, heimisch in ihr zu Sinne ist. Die Antike erlebt die Natur noch in der Kategorie des Künstlerischen. Und wie die Natur sich hier noch nicht völlig von der Kunst gelöst hat, so steht die Kunst noch in der Natur, in der »gegebenen« Natur, dem gemeinsamen Mutterschoße beider. Sie ist noch die Verklärung und Erhöhung dieser Natur, ist noch von einem gegenüberstehenden Sein empfangen, nicht freie Tat eines Ich. Sie ist als reine Gestaltung einerseits erst noch der volle Gegensatz zu unserem modernen Naturgefühl und somit ganz Kunst; anderseits aber der modernen, die Gegensätze in sich begreifenden Kunst gegenüber noch nicht ganz Kunst. Kunst und Natur sind noch beide vorwiegend Gebilde und darin einander ähnlich; erst als reine Erzeugnisse treten sie völlig auseinander. Erst wenn Natur als eine besondere Art der Schöpfung angesehen wird, läßt sie sich in eine Parallele zur Kunst bringen; erst dann ist Natur nicht mehr ein »als ob«, eine Illusion und Vorstufe der Kunst, sondern ein eigenes ästhetisches Reich. Erst so können aber auch die Reiche von Kunst und Natur ineinander hineinreichen, können beide ineinander übergehen — weil das Subjekt ihnen gegenüber auf demselben Niveau bleibt —, kann sich zwischen ihren Polen eine Skala spannen von mehr oder minder geformten Kunstwerken, kann Kunst in dem einen Sinne als ein Überbau über beide

betrachtet werden, während es in einem anderen Sinne das Gebilde Hervorbringende, der Gegensatz zur Natur ist, und wieder in einem dritten Sinne das gemeinsame schaffende Prinzip, das in seine Arten Kunst und Natur auseinandertritt. Mit dem »Fortschreiten« der Kunst zu einer Produktion, welche die beiden unmeßbar weit auseinanderstehenden Gegensätze der modernen Natur und des modernen Kunstgebildes, des *l'art-pour-l'art* übergreift und in sich begreift, ist natürlich nicht gemeint, daß die späteren Kunstwerke besser und wertvoller sind als die früheren. Trotzdem aber soll mit der Billigung einer Synthese oder Überwindung der Dualität nicht etwa die eingetretene Differenzierung — auch die Kunst als Gebilde hat sich in ihrer Richtung entwickelt, nicht nur die Natur als Erzeugnis — verurteilt und ihre Rückgängigmachung anempfohlen werden. Die Einheit, welche die Kunst vollbringen soll und in vielen Fällen auch schon vollbracht hat, ist ganz anderer Art als jene Ungeschiedenheit der antiken Kunst und Natur.

»Natur« zerstört die Grenzen, löst die Form der Naturdinge; Kunst enthebt die Form der gegebenen Natur. Aber solange sie die Form noch aus dem Gegebenen der Natur heraushebt, hält sie sich auch noch an die Natur, haftet sie noch an ihr. Es ist noch die alte Kunst, die schöne Kunst, die Kunst des Gegenständlichen, die so tut. Ihr Gegenstand hat immer schon selber eine Form, obgleich erst die Kunst sie an ihm erzeugt; es ist immer noch die Form dieses Gegenstandes, des Menschen, des Tieres usw., die sie ablöst und erlöst. Die moderne Kunst hat sich nicht nur freigemacht von der Schönheit des Gegenstandes im Sinne des »Mittleren«, sondern sie ist auf dem Wege dazu, sich von seiner Form als einer individuellen gegenständlichen Form zu befreien. Sie nimmt gar nichts mehr vom Gegenstande auf, sondern schafft frei aus dem Punkt der Intensität, der Innerlichkeit heraus. Ihre Form kann die Formlosigkeit in sich schließen, weil sie nicht mehr gegenständliche Form ist, sondern höhere, übergegenständliche Form. Das Gedicht z. B. drückt ja auch das Naturgefühl aus, d. h.: erst geschieht die Auflösung aller Naturformen, aller Gegenstände und ihrer Formen, derjenigen Formen, zu deren Schöpfung das Gegebene Anlaß bietet und dann — oder vielmehr zeitlich zugleich — wird diese aufgelöste Welt in eine Form genommen, die gar nicht mehr gegenständlich ist, sondern rein dem künstlerischen Individuum entstammt. Zu diesem Verfahren der Dichtung strebt auch die moderne Malerei und Skulptur. Für die Kunst der Renaissance gilt noch dasselbe, was für die hellenische Kunst gilt — soweit es überhaupt »gilt«; alle Schemata gelten ja nur mehr oder weniger angenähert. — In derselben Stunde, in der Giordano Bruno das neue Natur-

gefühl in sich erstehen fühlt, wird jene Kunst des Unendlichen geboren, die wir die Kunst des Barock nennen; jene Kunst, die in die architektonische und geometrische Form das Schwellende, Bewegte der Natur aufzunehmen weiß, und für welche die Dinge anfangen, unterzugehen im Lichte, im Element. Natur als Element wird das Motiv der neuen Malerei, deren Höhepunkt der Impressionismus ist. Und in den Übergang zum Expressionismus fällt die Peripetie dieser modernen Kunst; als reines Element wird die Natur zur reinen Stimmung, zur bloßen Intensität des Gefühls. In dieser Intensität fällt sie zusammen mit dem innersten Punkte der Subjektivität selber, und jede Kunstwerdung ist fortan ein Herausgebären aus dieser Subjektivität, eine rein künstlerische und individuelle Formung. Die Notwendigkeit dieses Umschwunges bedingt den kritischen Punkt unserer heutigen bildenden Kunst (der wieder in der Poesie eine hier nicht zu erörternde Parallele hat); ob diese Krisis in der richtigen Weise überwunden werden wird, d. h. ob sich der große Künstler finden wird, der die neue Kunst in völlig überzeugender, nicht mehr anzuzweifelnder Weise Wirklichkeit wird werden lassen, davon hängt das Schicksal dieser Kunst jetzt ab.

VIII.

Über Wertung und Wirkung von Werken der bildenden Kunst[1]).

Von

Otto Loewi.

Wenn wir Werken der bildenden Kunst gegenübertreten, so werden wir schon im ersten Moment sie scheiden in solche, die uns gleichgültig sind, und solche, die uns etwas bedeuten. Die Art der Stellungnahme ist wesentlich abhängig von der Art und, wenn ich so sagen darf, vom Vorleben des Betrachters. Oft oder vielleicht meist ist der erste Eindruck nicht oder nicht hauptsächlich bestimmt durch künstlerische, sondern durch außerkünstlerische Momente; daher ist er mehr oder weniger gleichzuwerten Geschmacksäußerungen auf ganz anderen als künstlerischen Gebieten und sagt so oft weniger aus über den Wert des Kunstwerkes als solchen als über den Wert des betrachtenden Individuums. Die meisten Betrachter beanspruchen auch gar nicht Kunstrichter zu sein; es genügt ihnen der Genuß, gleichviel, ob das Werk Kunstwert besitzt oder nicht.

Nun gibt es aber anderseits viele, die das Bedürfnis haben nach einem wenn auch nicht allgemeingültigen so doch dem Wesen des Kunstwerks an sich Rechnung tragenden Werturteil.

Die folgenden Erörterungen sollen daher der Frage gelten:

1. ob und inwieweit ein Werturteil möglich ist und
2. in welchem Verhältnis es zur Wirkung steht.

Es kann meines Erachtens keinem Zweifel unterliegen, daß die Wertung von Kunstwerken deren besonderem von anderen zu beurteilenden Erscheinungen abweichenden Charakter Rechnung tragen muß; es müssen sich also die Normen ausschließlich oder wesentlich aus dem besonderen Sinn der künstlerischen Darstellung ableiten lassen, mit anderen Worten: die Beurteilung des Wertes einer künstlerischen Leistung wird sich danach richten müssen, ob diese mehr oder weniger dem Sinn allen Kunstschaffens entspricht.

---

[1]) Nach einem Vortrag.

Was ist nun der Sinn der künstlerischen Darstellung?

Wollen wir nicht von vornherein mit unbeweisbaren Hypothesen arbeiten, so können wir ihn mit Konrad Fiedler [1]) nur von der Seite der Entstehung der Kunstwerke fassen. Ihre Entstehung aber verdanken die Kunstwerke dem besonderen Bedürfnis und der besonderen Befähigung des Künstlers, das Erleben der Welt, der inneren und der äußeren, von der Seite der Anschaulichkeit, der Sichtbarkeit zu erfassen, und zwar ausschließlich von dieser. Die Anschaulichkeit der Dinge ist nun nicht etwa etwas schlechtweg, mithin für jedermann Gegebenes, sie entsteht vielmehr erst durch eine besondere Tätigkeit, muß in jedem einzelnen Fall erst geschaffen werden. Das klingt so ohne weiteres unglaubhaft und seltsam; man sollte doch glauben, daß jeder, der Augen hat, auch ein anschauliches Bild der Dinge hat. Bei genauerem Zusehen werden wir aber gewahr, daß wir gewöhnlich außerordentlich wenig von der sichtbaren Erscheinung der Dinge uns zum Bewußtsein bringen. Das liegt zunächst an dem, daß wir in der Regel gar nicht zu dem Zweck schauen, zu dem der Künstler ausschließlich schaut, nämlich: um ein Bild von den Dingen zu gewinnen; das Sehen ist in der Regel gar nicht Selbstzweck, sondern dient ganz anderen, oft z. B. utilitarischen Zwecken. Es ist bekannt, daß wir selbst von Menschen, mit denen wir dauernd oder oft zusammen sind, nicht einmal die Augenfarbe wissen und sie erst daraufhin besonders betrachten müssen. Aber selbst da, wo wir schauen, nur um ein Bild zu gewinnen, kommt uns das Geschaute meist nicht in seiner Totalität zum Bewußtsein, weil wir uns auf Teile des Sichtbaren konzentrieren, und infolgedessen sind wir auch meist nachträglich außerstande, es auch nur in der Erinnerung zu reproduzieren; wir glauben dann, wir haben es vergessen; meist aber haben wir es gar nicht perzipiert und so können wir es uns auch nicht einprägen. So wissen z. B. die wenigsten Menschen selbst nach langer Betrachtung eines Figurenbildes, was für eine Farbe die darauf dargestellten Kleider haben.

Danach könnte man glauben, daß wir nur die Aufmerksamkeit auf die Erwerbung eines anschaulichen Bildes zu konzentrieren brauchten, um es zu gewinnen. Weit gefehlt: wir wüßten gar nicht, wie wir uns dabei anstellen sollten. Was die Sichtbarkeit eines Dinges ausmacht, sind zahllose Elemente, die wir ohne spezielle künstlerische Begabung nicht entdecken können, auch wenn wir wollten. Anders der Künstler: auf dem Wege der Intuition erfaßt er die Elemente, die in ihrer Verbindung die Dinge erst anschaulich machen; der Künstler

[1]) Konrad Fiedlers Schriften über Kunst. Herausgegeben von Hermann Konnerth. R. Piper und Co., München 1913.



erschafft also die Anschaulichkeit erst, und zwar ist das seine dauernde Tätigkeit; denn ihm ist ja die Welt nur Erscheinung, und ihr Wesen, das er sich geistig anzueignen bemüht, beruht ihm ausschließlich in der Erscheinung, in der sichtbaren Gestalt der Dinge. Hinter die Fähigkeit und Neigung zu anschaulicher Vorstellung treten alle anderen menschlichen Interessen an der Welt des Seins zurück.

Diese Dauerproduktion von anschaulichen Vorstellungen durch den Künstler tritt nun zeitweise in Erscheinung im Kunstwerk; dies hat jene also zur Voraussetzung und bedeutet zunächst ihre Verdichtung zu einer schärferen Fassung oder Formung in einem bestimmten Fall, die man als inneres Gesicht oder als Idee des Kunstwerkes bezeichnen kann. Das Wesentliche und Unterscheidende an der künstlerischen Idee gegenüber anderen Ideen ist also die Tatsache, daß sie anschaulich ist. Wenn der Nichtkünstler sagt: »Ich werde eine Madonna malen«, so bedeutet das nichts; denn er stellt sich irgend etwas Unanschauliches vor, aber er sieht nichts dabei. Der Künstler aber sieht die Madonna, die er malen will. Daß die Idee nur dann künstlerische Idee ist, wenn sie schon Anschaulichkeit angenommen hat, gilt übrigens für jede Kunst. Wenn nun das Bild in der Vorstellung auch schon vorhanden, so ist es doch noch nicht darin voll entwickelt; dazu gelangt es erst durch einen weiteren Prozeß, nämlich durch die künstlerische Gestaltung. Das Verhältnis dieser Gestaltung zur Idee wird hübsch und klar illustriert durch die Bemerkung eines Künstlers, die ich jüngst bei Hermann Bahr [1]) gelesen habe; er sagte: »Meine geistigen Bilder sind so klar, daß, wenn ich nicht zeichnen könnte, ich sagen würde, daß ich sie zeichnen könnte.« Das innere Bild ist also nicht so klar, daß seine Ausgestaltung zum Kunstwerk nicht noch eine große Aufgabe wäre; die Gestaltung ist keineswegs nur Anwendung der Technik, vielmehr auch noch eine weitere Ausarbeitung, Entwicklung der Idee; und natürlich bedarf der Künstler dazu der Technik. — Die Grenze zwischen Idee und Gestaltung ist wohl schwer zu ziehen. Das Hauptthema der Eroica ist vor Beethoven schon Mozart eingefallen und Mozart hat daraus die Ouvertüre zu dem anmutigen Stück »Bastien und Bastienne« gemacht. Ist das nur Verschiedenheit der Gestaltung oder ist nicht die verschiedene Gestaltung Ausdruck und Entwicklung verschiedener musikalischer Ideen über das gleiche Thema? Wer wollte das entscheiden?

Schon daraus, daß die Anschaulichkeit der Dinge nicht *a priori* gegeben ist, sondern jedesmal neu geschaffen werden muß, geht hervor, daß sie verschieden ausfallen muß, je nachdem, was die Phantasie

[1]) Hermann Bahr, Expressionismus. Delphin-Verlag, München 1918.



der einzelnen aus den Wahrnehmungsvorstellungen macht, wie sie sie verarbeitet; und das ist wieder abhängig von der Art der Persönlichkeit. Schon der Nichtkünstler verarbeitet die gleiche Gesichtsempfindung nicht immer zur gleichen Vorstellung; er sieht z. B. mit den »Augen der Liebe« anders als sonst. Der Dichter Hölty singt: »Röter blühet Tal und Au, grüner wird der Rasen, wo die Finger meiner Frau Maienblumen lasen.« Jeder Mensch würde auch das gleiche Vorstellungsbild anders gestalten. Das können wir daraus schließen, daß jeder Mensch eine andere Handschrift schreibt.

Viel gewaltiger sind natürlich die Unterschiede im »Sehen«, d. h. im geistigen Aufnehmen, und dann im Gestalten der empfangenen Wahrnehmungsvorstellungen bei verschiedenen Künstlern vermöge der ihnen eigenen, verschieden anschaulichen Phantasie. Auf die Unterschiede im einzelnen kann ich nicht eingehen, weil die Probleme der Künstlerpsychologie, um die es sich dabei handelt, ungelöst und vielleicht unlösbar sind. Nur eines möchte ich herausheben. Die Umwandlung einer Gesichtsempfindung durch ein und denselben Künstler kann verschieden weit gehen. Der Künstler muß ja nicht nur wiedergeben was er sah, er kann z. B. in der Absicht, einen bestimmten Eindruck, den er hat, zu verstärken, das, was er sah, noch weiter umwandeln.

Die hier vorgetragene Auffassung vom Wesen der Kunst, das also ausschließlich aus der eigentümlichen Veranlagung des Künstlers abgeleitet wird, genügt allein schon, um die gewaltige Bedeutung, die die bildende Kunst für unsere geistige Entwicklung besitzt, klar aufzuzeigen. Danach ist die Leistung der Kunst für unsere Erfassung der Welt von ähnlicher Bedeutung wie die der Wissenschaft. Beide lehren uns die Welt von einer besonderen Seite nehmen; die Wissenschaft von der Seite der Kausalität, die Kunst von der Seite der Anschaulichkeit. Anselm Feuerbach gab dem entwickelten Gedanken die Prägung: »Die Kunst sieht das Wesen in der Erscheinung, die Wissenschaft die Erscheinung im Wesen.« Durch die Kunst lernen wir also die Welt in des Wortes eigenstem Sinn erst »sehen«. Ich kann natürlich nur an wenigen Beispielen dartun, was wir der Kunst in diesem Sinn verdanken. Das Sehenlernen erstreckt sich einmal auf die allen Dingen gemeinsamen Erscheinungsweisen; um nur Grobes anzuführen, erwähne ich, daß wir linear, plastisch, malerisch sehen gelernt haben. Es erstreckt sich ferner das Sehenlernen auf das Dargestellte selbst. Und zwar war die Kunst bis auf unsere Tage fast reine Gegenstandskunst. Gerade um das anschauliche und nur anschauliche Wesen des Gegenständlichen uns zu vermitteln, ist die Kunst unentbehrlich; denn wir pflegen im gewöhnlichen Leben die Gegen-

stände fast nie losgelöst von ihrer mehr oder weniger zufälligen Umgebung und von anderen unwesentlichen Zutaten zu sehen. Die Gegenstände erscheinen uns daher in der Regel mehr als beziehungsreiche Teile von anderem, denn als selbständige Eigenwesen. Erst die Kunst macht sie dazu und verleiht ihnen Eigendasein und Eigenleben und damit unser Interesse, dadurch, daß sie sie aus ihrer Umgebung isoliert, herausstellt und gegen die Umwelt abschließt schon rein äußerlich, z. B. das Bild durch den Rahmen, die Skulptur durch leeren Hintergrund. Dies Selbständigmachen des Gegenstands ist ein wesentlicher Teil der künstlerischen Betätigung; die Mühe des Künstlers bei der Wahl des Standpunktes dem Darzustellenden gegenüber und der Anordnung im Werk selbst, alles läuft darauf hinaus, das Darzustellende zur selbständigen Geltung zu bringen. Das Gelingen beweist die Künstlerschaft. Das Sehenlernen durch die Kunst ist natürlich nicht abgeschlossen, sondern geht immer weiter. Wir sehen schon viel mehr als frühere Jahrhunderte. Solche *(sit venia verbo)* Augenmenschen wie die Künstler der Renaissance haben Luft und Licht nur selten gesehen; auf ihren Bildern kann man meist bestenfalls erkennen, daß nicht Nacht ist; ob aber Sonnenschein oder nicht, oder gar Morgen- oder Abenddämmerung, bleibt unklar. Luft und Licht als wesentliche Elemente der Sichtbarkeit wurden vom Künstler viel später entdeckt oder doch betont. Seitdem sind sie uns so geläufig geworden, daß sie sogar unsere Freude an der Landschaft in der Natur wesentlich mitbestimmen. Beweis: die Freude an der Ebene, der sogenannten einfachen Landschaft, die nichts als Luft und Licht dem Auge bietet. Und was wird uns die Zukunft noch bringen? Damit, daß sie unser Weltbild nach einer wesentlichen Seite vervollkommnet, befriedigt die Kunst gleichzeitig eines unserer stärksten Bedürfnisse, nämlich das nach Anschaulichkeit im allgemeinen. Und danach verstehen wir ihre hohe allgemeine Wertung erst recht. Das Anschaulichmachen ganz im allgemeinen ist offenbar ein notwendiges Mittel für uns, zu verstehen; ich erinnere daran, wie das Verständnis abstrakter Begriffe durch anschauliche Beispiele oder durch Bilder gefördert wird. Aber auch sonst stellen wir die Dinge heraus, außer uns, und machen sie dadurch sinnfällig, um weiter zu kommen; dahin gehört vielleicht auch, daß wir das Bedürfnis nach Aussprache haben, um uns selbst über Dinge klar zu werden. Schließlich sehe ich auch eine Seite der Bedeutung des Dichters darin, daß er durch völlige Konzentration auf das Gemüt unklare Gefühle zum klaren Bewußtsein bringt, genau so wie der darstellende Künstler durch konzentriertes Streben nach Anschaulichkeit undeutliche Vorstellungen anschaulich macht.

Wir sind nunmehr so weit in den Sinn der bildenden Kunst eingedrungen, daß wir auf die Frage nach der Wertung von Kunstwerken eingehen können.

Entsprechend unserer Auffassung vom Wesen der Kunst könnten wir vielleicht zur Entscheidung der Frage, ob wir es mit einem Kunstwerk zu tun haben oder nicht, sagen: ein Werk hat dann als Kunstwerk zu gelten, wenn es dem reinen Trieb entspringt, Gegenständliches anschaulich zu erfassen, und wenn es dem Bildner gelungen ist, die erfaßte Anschaulichkeit zu gestalten, d. h. zum Ausdruck zu bringen. Damit scheidet schon eine große Reihe von Werken aus der Reihe der Kunstwerke aus, alle die nämlich, bei denen nicht allein das künstlerische Streben nach Anschaulichkeit, sondern auch irgendwelche außerkünstlerische Tendenzen den Pinsel oder den Meißel geführt und nichts Künstlerisches zuwege gebracht haben. Eine niedere Art solcher außerkünstlerischer Tendenzen stellt die Spekulation auf Neigungen des Publikums dar, seien diese nun sentimentaler, spannender oder welcher Art immer. Solche Übung nennen wir: Kitsch. Eine höhere Art stellen Werke dar, bei denen nicht gerade die Gewinnabsicht, sondern irgend eine andere, außerästhetische Tendenz das Primäre ist, so daß das Werk nur eine nachträgliche Illustration zu irgend einer vorgefaßten Idee darstellt; die sogenannten Nazarener z. B. waren fromm und wollten dem malerisch Ausdruck geben; eigene anschauliche Phantasie hatten sie nicht; so machten sie eine Anleihe bei den Bildern Rafaels. Die Künstler pflegen solche Kunst treffend als »Literatur« zu bezeichnen. Alle solche Werke, die nicht aus künstlerischer Notwendigkeit entsprungen sind, verstoßen gleichzeitig gegen das, was allein man künstlerische Wahrheit nennen sollte. Anderseits aber werden wir nun kaum geneigt sein, Werke, die den obigen Anforderungen genügen, schlechthin als Kunstwerke zu bezeichnen. Die obige Forderung stellt weniger einen Maßstab zur Beurteilung dar, als vielmehr eine Voraussetzung, ohne deren Erfüllung von Kunst überhaupt nicht die Rede sein kann. Wenn ein Knabe sich bemüht, eine Kugel zeichnerisch anschaulich zu gestalten und es ihm restlos gelingt, so können wir das Ergebnis meinethalben als Kunstwerk bezeichen. Ich werde aber kaum auf Widerstand stoßen, wenn ich dies Kunstwerk als ein kleines Kunstwerk bezeichne. Wenn wir anderseits hören, wie Hans von Marées Jahre und Jahre schwer gerungen hat, anschauliche Vorstellungen, die er sich vom Zusammenhang von Natur und Menschentum machte, bildnerisch zum Ausdruck zu bringen, und ihm dies selbst nach seiner eigenen Überzeugung nie voll gelungen ist, sei es, daß seine Vorstellungen nicht anschaulich genug waren oder daß es ihm an Gestaltungskraft fehlte, so hat er zwar im

Gegensatze zum Knaben, was er wollte, nicht gekonnt, wir werden ihn aber doch im Gegensatze zum Knaben einen Künstler nennen. Entscheidend für unser Urteil ist der streng genommen quantitative, faktisch qualitative Unterschied in der Aufgabe, die sich der Knabe einerseits, Marées anderseits stellten. Bei der Aufgabe des Knaben ist kaum die Möglichkeit produktiver Phantasiebetätigung gegeben, es muß aber ein gewisses Mindestmaß von künstlerischer Aufgabe vorliegen, d. h. es muß etwas zu dem hinzukommen, was von vornherein für jedermanns Anschauung gegeben. Es genügt z. B. nicht eine Wiedergabe der Natur, wie sie vollständiger und besser der photographische Apparat besorgt, darum nicht, weil sie nicht mehr an Anschaulichkeit gibt als was ich in der Natur selbst anschaulich sehe, und das ist ja, wie wir darlegten, sehr wenig. Graf Schack sagt einmal: »Nur der Handwerker kopiert die Wirklichkeit, der Künstler stellt sie so dar, wie sie erscheint, nachdem das Bild durch seine Seele gegangen ist.« Erst der Künstler erschafft die Anschaulichkeit durch eigenes Zutun, und wir werden ihn um so höher stellen, je schöpferischer er ist, je größer seine Persönlichkeit, je mehr er daher zum gegebenen Vorstellungsgehalt aus eigener Phantasie bringt, je größer also der anschauliche Neugehalt in seinen Werken ist. Es soll nun nicht geleugnet werden, daß dieser Maßstab, falls wir keine Einschränkungen machen, auch den äußersten Individualismus als künstlerisch berechtigt anerkennt. In der Tat sehe ich nicht, wo die Grenze grundsätzlich gezogen werden könnte, ohne daß wir uns auf einen normativen Standpunkt stellten, der der Kunst Aufgaben und Grenzen setzt. Jedenfalls ist mit Recht der Standpunkt schon längst überwunden, der die Treue gegen die Natur, wie wir, die Nichtkünstler, sie sehen, verlangt. Es ist meines Erachtens die Grenze nicht abzustecken, über die hinaus Künstler einer bestimmten anschaulichen Vorstellung zuliebe z. B. nicht weglassen oder übertreiben sollten; wir sehen ja oft ganze Gestalten oder nur Teile übermäßig in die Länge gezogen oder sonstwie stilisiert. Wenn wir nach der Ursache forschen, erkennen wir, daß z. B. der Eindruck des Feierlichen hervorgerufen werden sollte. Oft sind Gründe maßgebend, die in der äußeren Bestimmung des Werkes liegen; in der ägyptischen Kunst sehen wir solche Stilisierung zu einer Zeit, wo gleichzeitige lebensvolle realistische Darstellungen Zeugnis davon ablegen, daß nicht etwa Nichtanderskönnen Ursache der seltsamen Stilisierung war. In all diesen Fällen ist äußerste Zurückhaltung geboten mit dem Urteil: sinnlos oder gar verrückt. Zuvor muß mindestens die oft schwer lösbare Aufgabe gelöst sein, die Absicht des Künstlers zu erkennen; aber selbst angenommen, es wäre das geglückt: was ist sinnvoll, was ist sinnlos?

Fließen nicht die Grenzen oft ineinander wie zwischen gesund und krank? Und dann: der Verstand dürfte in Sachen höherer geistiger Bedürfnisse, gar der Kunst, kaum der einzige zuständige Richter sein. Ein weit besserer ist die Zeit, und so überlassen wir das Urteil besser ihr, als daß wir uns voreilig auf Normen festlegen. Jedenfalls ist das Vorkommen von Fällen sogenannter Vergewaltigung der Natur nicht geeignet, den Satz zu erschüttern, daß der Wert eines Kunstwerkes durch die Größe der schöpferischen Kraft und des davon abhängigen Neugehalts an Anschaulichkeit bestimmt wird.

Gibt es nun einen Maßstab zur Bemessung dieser Größen im Einzelfall?

Auch hier heißt es prüfen, ob es uns nicht weiterbringt, wenn wir vom Sinn des Kunstwerkes, wie wir ihn auffaßten, ausgehen. Der Künstler sieht das Wesen der Dinge in ihrer anschaulichen Gestalt. Um es zu finden isoliert er sie, wie wir sahen, aus der ihr Eigenwesen verschleiernden zufälligen Umgebung. Aber auch dann haften noch allemal der Einzelerscheinung unwesentliche, mehr zufällige Züge an. Ich möchte nun glauben, daß wie auf anderen Gebieten so auch hier der Künstler die größere Schöpferkraft besitzt, der das Wesentliche vom Unwesentlichen der Erscheinungen zu trennen weiß und durch diese Vereinfachung das einzelne zum Typus erhebt. So haben die großen Porträtisten Menschentypen geschaffen. Jedenfalls huldigt die durch des Gedankens Blässe nicht angekränkelte instinktive Meinung aller Zeiten der hier geäußerten Auffassung; sie liebt im Künstler wie im Dichter den Seher, der das wahre, das ist durch nichts Zufälliges entstellte Wesen der Dinge sieht. Wir sagen: der Apfel ist wie gemalt; wir meinen damit: er nähert sich dem von Zufälligkeiten freien Typus. »Das« Idealbild der Dinge existiert natürlich nicht. Die großen Künstler schaffen vielmehr etwas, was uns als solches erscheint, weil es dunklen Vorstellungen in uns begegnet, sie klärt und damit ein Streben in uns befriedigt. Die verschiedenen Künstler sehen selbstverständlich das Wesen der Dinge in verschiedenem. Wofern die Gestaltung ihrer Vorstellung entspricht, weiß ich nicht, wie man aus der Verschiedenheit künstlerische Rangunterschiede ableiten kann. Es handelt sich dabei um Unvergleichbares. Die Frage: wer ist größer, Schiller oder Goethe? ist zur Persiflage auf derlei geworden. Wir schließen also: ein Künstler ist um so größer, je mehr er mit der Darstellung des einzelnen gleichzeitig einen Typus schafft. Ob aber der Typus so oder so beschaffen, bedingt an sich keine verschiedene Wertung. Anders steht es dagegen mit der Frage, ob etwa der Vorwurf als solcher, den der Künstler wählt, bei gleicher Durchführung, eine verschiedene Wertung der künstlerischen Leistung begründet, ob,

um ein geläufiges Beispiel anzuführen, die Darstellung einer Madonna rein künstlerisch mehr bedeutet als die Darstellung einer Rübe. Erst hieß der Satz: die gutgemalte Rübe ist besser als die schlechtgemalte Madonna. Das ist eine Binsenwahrheit, denn es heißt nichts anderes als: ein gutgemaltes Bild ist besser als ein schlechtgemaltes Bild. Liebermann[1]) tat dann den Ausspruch: »Eine gutgemalte Rübe ist ebensogut wie eine gutgemalte Madonna.« Er meint allerdings nur als rein malerisches Produkt. Als künstlerische Gesamtaufgabe ist auch nach seiner Meinung die Madonna weit schwerer zu bewältigen als das Stilleben. Und das ist klar; bei der Rübe erschöpft sich die künstlerische Aufgabe im wesentlichen in der malerischen. Nicht als ob deren Bewältigung gering einzuschätzen wäre. Mit Recht sagt einer vom Handwerk, der es verstehen muß, Max Klinger: »Die Intensität, mit welcher das bisher im Stoff kaum Geahnte zum Ausdruck gebracht wird, macht die Kunst aus, und so wird der unscheinbarste Gegenstand, den eine schöpferische Kraft erfaßt, zum Kunstwerk.« Aber bei der Madonna ist die Aufgabe eine noch größere. Soll uns in ihr die vor irdischen Müttern ausgezeichnete Mutter mit den besonderen Beziehungen zu dem vor irdischen Kindern ausgezeichneten Kinde anschaulich gemacht werden, dann muß der Beruf erkennbar sein in Ausdruck und Haltung auch ohne äußere Attribute. Mag ein irdisches Modell die Aufgabe in Einzelheiten erleichtern, das Besondere, das Madonnenhafte muß vom Künstler schöpferisch erschaut und gestaltet werden; es kommt also eine gewaltige Aufgabe, die nämlich im Gegenstand als solchem liegt, zur malerischen hinzu. Fraglos ist der größere Künstler, wer beides bewältigt. Es hat also auch der Gegenstand als solcher Bedeutung für die Wertung der Größe der künstlerischen Leistung. Natürlich läßt sich im einzelnen so eine Art Wertvergleichstabelle nach Gegenständen geordnet nicht aufstellen.

Ich kann nun nicht umhin, ganz kurz an dieser Stelle den Standpunkt der Kunst unserer Tage, worunter ich noch nicht den Expressionismus verstehe, in dieser Frage zu berühren.

Ich habe oben den Ausspruch gebracht, die gutgemalte Rübe ist besser als die schlechtgemalte Madonna. Weiter sagt Liebermann einmal: »Der spezifisch malerische Gehalt eines Bildes ist um so größer, je geringer das Interesse an seinem Gegenstand; je restloser der Inhalt eines Bildes in malerischer Form aufgegangen ist, desto größer der Maler.« Wohlgemerkt, Liebermann sagt auch hier, der Maler, nicht der Künstler! Der Sinn beider Aussprüche ist, daß die Hauptsache

[1]) Max Liebermann, Die Phantasie in der Malerei. Bruno Cassirer, Berlin 1916.

für den Maler nicht sowohl anschauliche Charakterisierung eines bestimmten Gegenstandes behufs dessen anschaulicherer Charakterisierung ist, sondern der allen Gegenständen eigentümliche malerische Ausdruck. In der Tat ist die Malerei von heute im Gegensatz zur Kunst aller Zeiten nicht Gegenstandskunst, sondern in höchstem Maß ungegenständliche oder Formkunst. Form ist Selbstzweck. Man hat den Eindruck, daß die Gegenstände nur die bis jetzt noch unumgänglich notwendigen, aber schon beinahe lästigen Träger der ihnen eigentümlichen malerischen Form sind. Diese Stellung, nämlich das Zurücktreten des Interesses am Einzelgegenstand gegen das an der eigentümlichen Form, hinter das Ungegenständliche, ist charakteristisch nicht nur für die heutige Malerei, sondern für die gesamte Kunst unserer Tage. Wir sehen, wie in der Musik die gegenständlichen Momente, Thema, sogar Motiv, immer spärlicher werden und das Ungegenständliche, die musikalische Form, die Gestaltung an sich zur Hauptsache wird. Und in der Literatur ist es nicht anders. Ich kann, was ich meine, nicht besser ausdrücken, als mit den Worten Ernst Ludwigs über das Schaffen Hermann Bangs, die er dessen letztem Werk, dem Roman »Die Vaterlandslosen«[1]), vorausschickt. Er sagt: »Von seinem ersten Buch zu diesem führen zwei Linien, die eine abwärts, das ist die Linie der Handlung, der interessanten Begebenheiten, der Bewegung; die andere aufwärts, das ist die musikalische Linie.« Soll heißen: gegenstandslose Gestaltung. Und weiter: »Mehr und mehr wurden seine Romane Dokumente eines Gestalters, nicht Erfinders. Mehr und mehr will und vermag er im Grunde nur dieses eine: Gestalten an sich ohne Handlung, ohne Bewegung, ja ohne Milieu und Landschaft aufzustellen.«

Jede Kunst wurzelt in der meist unbewußten Sehnsucht ihrer Zeit, gibt ihr klaren Ausdruck und mitunter Erfüllung. Was bedeutet die, wie wir sahen, einheitliche Tendenz der Kunst unserer Tage? Wir leben im Zeitalter der Wissenschaft. Die Wissenschaft aber kann nur ein Weltbild gelten lassen, das aus im einzelnen erkannten Teilen sich zusammensetzt; von dem intuitiv erfaßten Weltbild, der *Synthesis a priori,* geht ihr Weg über die Analyse zur *Synthesis a posteriori,* zur Resynthese. Auf diesem Weg hat sie frühere Weltbilder schon zertrümmert, ist aber von der Resynthese noch weit entfernt. Der Mensch aber braucht ein einheitliches Bild schon heute. So verstehen wir vielleicht, daß heute jede einzelne Kunst innerhalb ihres Rahmens über das Besondere hinaus durch Vereinfachung und Vereinheitlichung zum allgemeineren strebt. Aber es geht noch weiter: die Malerei will

---

[1]) Bei S. Fischer, Berlin.

gleichzeitig Musik sein, die Musik Malerei und die Dichtung beides; die Grenzen der einzelnen Künste werden gesprengt, im Gesamtkunstwerk soll alles zur Einheit werden.

Wir haben bisher, was allein zulässig erscheint, im allgemeinen den Standpunkt angegeben, von dem aus die künstlerische Bewertung von Kunstwerken erfolgen muß. Es fragt sich nunmehr, was im einzelnen dazu gehört, sie durchzuführen.

Es braucht wohl kaum besonders gesagt zu werden, daß wir die Größe des Kunstwertes eines Werkes nur beurteilen können, wenn wir das Werk verstehen. Verstehen heißt aber nach dem, was wir gehört haben, die auf anschauliche Darstellung gerichtete Absicht des Künstlers und ihren Ausdruck im Werk erkennen. Dazu verhilft nun kein theoretisches Wissen, sondern es muß die Gabe verliehen sein, sich in den Künstler einzufühlen. Dies ist aber nur möglich, wenn ein, obgleich der Intensität nach verschiedenes, so doch dem des Künstlers gleichgerichtetes Bedürfnis nach anschaulicher Erfassung der Dinge unbewußt vorliegt. Wer das nicht besitzt, wird sich übrigens gar nicht zur Beschäftigung mit der Kunst getrieben fühlen. Es genügt aber nicht eine Einfühlungsmöglichkeit im allgemeinen in das, was Kunst überhaupt bietet, zu haben, sondern wir müssen uns einfühlen können in das, was der Künstler im einzelnen Fall will. Das wird uns am ehesten gelingen, wenn wir einem Kunstwerk aus unseren Tagen gegenüberstehen; denn die zeitgenössischen Künstler sind ja vom selben Fleisch und Blut wie wir, ihre Absichten werden darum bis zu einem gewissen Grad mit unseren übereinstimmen, wodurch das Verständnis naturgemäß wesentlich erleichtert wird. Verstehen werden wir aber ohne weiteres auch die Kunst der ganz Großen der Vergangenheit, die zeitlose Kunst, die auf anschauliche Darstellung gerichtete, allgemein menschliche Bedürfnisse befriedigt. Weniger leicht wird es uns sein, solche Kunst der Vergangenheit zu verstehen, die nur zeitlich oder national begrenzte, der Gegenwart nicht analoge Bedürfnisse in ihren Erzeugnissen befriedigte. Um dieser Kunst einigermaßen gerecht zu werden, sind antiquarische Studien erforderlich; wir müssen die Zeit verstehen, um Wollen und Leistung ihrer Künstler würdigen zu können; vor allem müssen wir über die uns wesensfremden Formeigentümlichkeiten der verschiedenen Zeiten wegkommen, wollen wir dem einzelnen Künstler gerecht werden. Diese gleichen Schwierigkeiten des Verständnisses wie der Kunstfreund hat auch der Künstler. Ja, in gesteigertem Maße. Besitzt er auch das größere Anschaulichkeitsbedürfnis, so kann er sich doch im allgemeinen noch weniger als der Nichtkünstler in ihm fremde Art zu sehen und zu gestalten einfühlen; ist doch gerade eine gewisse leidenschaftliche

Einseitigkeit in dieser Richtung notwendige Voraussetzung für wahres Künstlertum. Nur als Kenner, d. h. als Beurteiler der Größe der technischen Leistungen, der zu überwindenden Schwierigkeiten wird der Künstler vom gleichen Handwerk dem Kunstfreund in der Regel überlegen sein. Dies nebenbei.

Wenn wir uns auch noch so heiß um das Verständnis eines Kunstwerkes bemüht haben, wir haben kein Kriterium dafür, ob es uns gelungen ist, es zu verstehen. Wir dürfen aber in Analogie zu anderen Erfahrungen annehmen, daß es uns in der Regel nur bis zu einem gewissen Grad gelungen ist. Ein Teil von all dem, was vom Menschen kommt, bleibt immer problemhaft. Wir verstehen ja nicht einmal die Handlungen der Menschen restlos, mit denen wir zusammenleben. Oft empfinden wir geradezu, namentlich wenn wir einem großen Kunstwerk gegenüberstehen, daß uns dunkel bleibt, was für die Wirkung auf uns das wesentlichste ist; beim großen Kunstwerk ist das Ganze mehr als die Summe der erkennbaren Teile. Man kann sogar sagen: ein Kunstwerk ist um so größer, je mehr Imponderables es enthält.

Aber selbst angenommen, wir haben ein Werk verstanden, so ist doch das bloße Verstehen nicht die einzige Vorbedingung für die rechte Bewertung. Gerade was das Verstehen erleichtert, nämlich ein dem des Künstlers gleichgerichtetes Anschaulichkeitsbedürfnis, erschwert die Sachlichkeit; was mein Bedürfnis befriedigt, ist mir sympathisch und macht mich voreingenommen. So verstehen wir, daß ein kunstgerechtes Urteil nur möglich ist über die Kunst der Vergangenheit; bei der der Gegenwart sind wir zu sehr mit unserem Eigenwollen beteiligt. Bei dieser Sachlage könnte man fragen, ob es überhaupt einen Sinn hat, nach einem Werturteil zu streben. Ich glaube diese Frage unbedingt bejahen zu sollen und zwar von zwei Gesichtspunkten aus. Zum ersten werden wir veranlaßt den Werken der echten Künstler, und für Echtheit pflegen wir eine feine Empfindung zu haben, voll Ehrfurcht gegenüber zu treten und uns in sie zu versenken, und kommen wir nicht zu einem kunstgerechten Verständnis, so werden wir die Unzulänglichkeit eher in uns als beim Künstler zu suchen haben. Das scheint aber der einzige Standpunkt zu sein, der den großen Bereicherern unseres Daseins gerecht wird. Zum anderen aber sehen wir auf allen Gebieten, auch auf dem der exakten Naturwissenschaften, daß die Betätigung im Streben nach einem Ziel den Menschen meist mehr fördert als der schließliche Erfolg selbst.

Wir haben es bisher versucht, den Wert der Kunstwerke ausschließlich aus dem Verhältnis abzuleiten, in dem die Größe des Werkes zu der aus dem Sinn des Kunstschaffens sich ergebenden



Aufgabe steht. Wir haben es soweit als möglich vermieden, auch die Wirkung zur Wertbeurteilung heranzuziehen, da diese erstens etwas komplexes ist, d. h. von einer Summe außerkünstlerischer Momente mitabhängt, und zweitens von Subjekt zu Subjekt wechselt und darum von vornherein keinerlei Maßstab an die Hand zu geben scheint. Auch ist ja die Wirkung weder im Zweck noch in der Absicht des wahren Kunstwerks gelegen, sondern gewissermaßen etwas, was infolge des besonderen Wesens der Kunst sich nebenbei einstellt oder einstellen kann; das wahre Kunstwerk bliebe dasselbe, wenn aus äußeren Gründen die Möglichkeit der Wirkung entfiele. Immerhin ist das, was uns zur Kunst treibt, nicht das, was sie an sich, sondern was sie für uns ist. Und da ist es doch sehr der Mühe wert, zu untersuchen, ob nicht — allen scheinbaren Geschmacksverschiedenheiten zum Trotz — ein bestimmtes Verhältnis zwischen Wert und Wirkung besteht, ob wir nicht die Gewißheit haben können, daß unsere gefühlsmäßige Reaktion auf Kunstwerke ihrer künstlerischen Größe gerecht wird.

Wie und wo aber soll man die Wirkung fassen? Offenbar dort, wo sie eine einheitliche ist. Da kann man

1. naturgemäß nur die Wirkung auf diejenigen heranziehen, denen die Kunst als solche Bedürfnis ist, denen die Kunst also etwas gibt, was ihnen nichts anderes gibt; nach dem, was wir gesehen haben, kann es nur die Befriedigung des unbewußten Bedürfnisses nach anschaulicher Darstellung der Welt sein. Aber wenn wir so auch den Kreis derer, die in Betracht kommen, schon erheblich einengen, gehen doch noch immer innerhalb dieses Kreises die Geschmacksrichtungen weit auseinander; sie sind von Individuum zu Individuum verschieden. Einheitlicher ist

2. die Wirkung schon innerhalb gleicher Zeitperioden. Neben und über dem Individuellen gibt es einen Zeitgeschmack, es hat mit anderen Worten jede Zeitepoche ein bestimmt gerichtetes Anschauungsbedürfnis, das natürlich auch die Künstler teilen und in der Zeitkunst zum Ausdruck bringen. Noch mehr aber als in der Zeitkunst konvergiert

3. der Geschmack gegenüber der Kunst, die man als zeitlose bezeichnet; ihr gegenüber verstummt jeder Streit der Meinungen, denn über die Bedürfnisse der Individuen und Zeit und

4. auch der kulturell vergleichbaren Nationen hinaus wendet sie sich an den kunstsinnigen Menschen schlechtweg und offenbart ihm als Veranschaulichungskunst im höchsten Sinn das reine und wahre Wesen dessen, was ihm im Leben verschleiert ist durch zufällige Beimischungen.

So sind die zeitlosen Kunstwerke zu Heiligtümern für die ganze sehnende Menschheit geworden. Hier also haben wir die gesuchte einheitliche Wirkung. Und wenn wir uns fragen, was diese Werke als Kunstleistungen bedeuten, so finden wir, daß unerreichte abschließende Schöpferkraft zum wahren und zwingenden Ausdruck bringt, was ohne Vorbild ist und was doch existiert; denn wir fühlen es. Somit ergibt sich: unbedingte Wirkung und höchster Wert sind eines.

IX.

Über Malerbildhauer und Bildhauermaler.
(Kriterien zur Bestimmung von Werken aus einer Hand.)

Von

V. Curt Habicht.

Eine innere Verwandtschaft aller gleichzeitig entstandener Kunstwerke aller Kunstzweige besteht trotz der bedeutenden Unterschiede der Ausdrucksmittel. Zur Erklärung und Vertiefung der Vorstellung vom Gesamtausdruckswillen eines bestimmten Zeitabschnittes bleibt deshalb die Vergleichsmöglichkeit aller Künste untereinander offen und gestattet. Mit vollem Rechte spricht man von einer wechselseitigen Erhellung der Künste [1]) und macht auch von diesem Mittel der Inbeziehungsetzung verständnisfördernden Gebrauch. Bei allen solchen Untersuchungen — auch bei enger gefaßten, wo Vorwiegen eines Teilgebietes der bildenden Kunst (etwa des Plastischen oder des Malerischen) klargestellt wird — tritt die Autorfrage hinter der Absicht, die treibende Kraft des Stilwillens zu fassen, zurück.

An der Tatsache aber, daß eine Künstlerpersönlichkeit den Willen und die Fähigkeit besessen haben kann, sich auf verschiedenen Kunstzweigen — oft gegensätzlicher Art — auszudrücken, ist nicht zu zweifeln — und wird auch nicht gezweifelt, wenn die geschaffenen Werke unbestreitbare Fakten bilden und wenn ausreichende urkundliche Nachrichten sprechen. Sowohl vom Standpunkt des psychogenetischen Betrachters, als besonders von dem des Stilkritikers höchst unbequeme und unleidliche Tatsachen. Wie weit wir von einer wirklichen wechselseitigen Erhellung der bildenden Künste noch entfernt sind, zeigt der Widerstand, der sich durchgängig weigert, diese Tatsache allein aus formalen Gründen zuzugeben. Nur da, wo die urkundlichen Zeugnisse und Nachrichten erdrückend schwere sind, findet man sich zu einer süßsauren Anerkennung bereit. Aber auch hier stehen die Äußerungen wie zwei Welten gegenüber, und eine Vergleichsmöglichkeit, die Auffindung des aus psychologischen Gründen

[1]) Vgl. Oskar Walzel, Wechselseitige Erhellung der Künste (Philos. Vorträge, veröff. von der Kantgesellschaft, Nr. 15), Berlin 1917 und dazu O. Wulff, Wechselseitige Erhellung der Künste, D. L. Z. XXXIX. Jahrg., Berlin 1918, Nr. 49—52.

Erkennbaren und Verbindenden scheinen ausgeschlossen bleiben zu müssen. Dabei mehren sich die Fälle — besonders in der deutschen Kunstgeschichte —, wo Nachrichten vorliegen, die die Annahme der Doppelbegabung und -tätigkeit wahrscheinlich machen, wo wir auf zwingende urkundliche Nachrichten aber kaum noch hoffen dürfen und wo wir zu einer vergleichsweisen Gewißheit allein auf dem Wege der wechselseitigen Erhellung gelangen können. Die geschmäcklerische Behauptung der Unmöglichkeit — auf Grund orthodoxer Festlegung der Künstlerpersönlichkeit —, die sehr problematischen Hinweise auf Qualitätsunterschiede und die einseitige Benutzung von Bestimmungen der Zunftordnungen können jedenfalls nicht mehr ausreichen, in strittigen Fällen wie etwa bei Meister Bertram, Meister Francke, Konrad Witz, Hans Multscher, Hans Raphon, Meister Wolter, M. Grünewald und anderen die Diskussion abzuschneiden und die Problemstellung überhaupt zu verweigern.

Es dürfte demnach angebracht sein, sich über die Grenzen der Malerei und Plastik einig zu werden, ihre Berührungspunkte aufzufinden und die Fäden bei Emanationen durch eine Persönlichkeit aufzuweisen [1]).

Zunächst aber sind die bequemen, üblichen, unsachlichen Einwände in Summa zu beseitigen.

Der dürftigste entspringt den Grenzen des Denkens der Beurteiler, mehr einer gefühlsmäßigen Inanspruchnahme für eine Seite des künstlerischen Schaffens als einer kühlen (aber darum keineswegs weniger liebenden) Denkbarmachung der genetischen Entwicklung. Je eindringender die alle Denkfaktoren erfahrungsgemäß bestimmende »Einfühlung«, der selig-süße Akt der gefühlsmäßigen Kontaminität, gewesen ist, umso apodiktischer wird die Entscheidung für die eine oder andere Wesensseite des Künstlers ausfallen. Die ebenso starke Inanspruchnahme Michelangelos für die Kategorie der Maler wie für die der Bildhauer kann deshalb nicht verwundern. Die gefühlsmäßige Betonung droht unter Umständen die unumstößlichen Nachrichten zu kassieren oder zu Berichten von erzwungenen Leistungen zu degradieren. Im voraus sei gesagt, daß die völlig gleichmäßige Verteilung der Gaben an sich durchaus möglich und denkbar ist. Im Grunde ist sie weit weniger ungeheuerlich als die stündlich zu erleidende Heteronomie unseres Seins (Materie und Geist) überhaupt. Zu gleichmäßiger und gleichwertiger Emanation setzt sie allerdings eine Harmonie des

[1]) Erst nachträglich kommt mir die Arbeit von O. Wulff, Grundlinien und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der bildenden Kunst, Stuttgart 1917, in die Hände, in der ich wichtige Bestätigungen meiner Ansichten finde, die ich zum Teil noch berücksichtigen konnte.



Schaffens und eine Sauberkeit der Einstellung des schaffenden Künstlers auf eine Ausdrucksart voraus, die selten und ungewöhnlich sind. Daneben besteht — vielleicht über unausdenkbarem Idealfalle — der weit häufigere einer Doppelbegabung unter ersichtlichem Überwiegen einer Seite. Warum diese Anlage, auch bei ungleichmäßiger Verteilung der Realisierungsform, nicht in die Wirklichkeit umgesetzt werden soll, Zwang zur Emanation sogar besitzen kann, ist gar nicht einzusehen. Jedenfalls bedeutet es eine außerordentliche, subjektive Beschränkung, die einmal gewonnene, wenn auch gefühlsmäßig noch so starke Einfühlung in die malerische Begabung Grünewalds etwa zur unduldsamen Ablehnung jeder bildhauerischen Tätigkeit des Künstlers zu übersteigern.

Damit gelangen wir zum Qualitätsvorwurf. Die ungleichmäßige Gabenverteilung — im Sehen und Gestalten — ist häufig; häufiger jedenfalls als eine äquivalente. Aber sie ist eine Tatsache, die die Betätigung, die Gestaltungsnot und den künstlerischen Akt nicht hindern kann. Allein Goethes malerisch-zeichnerische und dichterische Begabung — bei völliger Urteilslosigkeit des gewiß urteilsreichen Künstlersubjektes —, die ungeheure Kluft zwischen den Emanationen auf beiden Gebieten bei völlig gleichem Willenstrieb (nach der unzulänglichen Seite sogar zeitweise zweifellos stärker!) sollten davon abhalten, Qualitätsunterschiede allein — etwa bei strittigen Fragen des V. Stoß oder M. Grünewald — als zureichende Gründe für die Ablehnung der Doppelbegabung auszuspielen.

Es bleibt der äußerlichste Widerstand: die bürgerliche Sanktion. Nun bestehen zweifellos im mittelalterlichen Deutschland — für das die Streitfälle hauptsächlich gelten — ängstliche Zunftabgrenzungen, Verbote der Ausübung der doppelten Tätigkeit und ähnliche Bestimmungen. Ebenso häufig aber begegnen wir auch Zunftvereinigungen, die sogar die gleichen künstlerischen Anforderungen bei der Aufnahme forderten (vgl. z. B. Hamburg [1]) oder Würzburg [2]).

In den schroffen, engbrüstigen Fällen, bei denen eine Erlaubniseinholung notwendig war, werden sich der künstlerische Wille und die Begabung — Urkraft und Trieb — dadurch nicht einmal haben binden lassen. Der legale Ausweg des Eintrittes in die gesonderten Zünfte ist in der Tat auch oft genug beschritten — aber auch glatt überschritten worden.

---

[1]) O. Rüdiger, Die ältesten hamburgischen Zunftrollen, Hamburg 1874.

[2]) E. Tönnies, Leben und Werke des Tilmann Riemenschneider, Straßburg 1900, S. 9 ff.



Gehen wir an die Lösung der uns hier beschäftigenden Fragen heran, so müssen zunächst einige bereits klargestellte Begriffe noch einmal erläutert werden. Ich stelle die Definition, die Wulff [1]) auf Grund psychologischer Untersuchungen vom Typus des Malers und Bildhauers gibt, voran. Für den Bildhauer: »Das plastische Sehen oder Vorstellen haftet an der Gestaltqualität der Dinge und beruht auf dem psychophysischen Tatbestande, daß in der künstlerischen Vorstellungsbildung diejenigen Gesichtssinnesempfindungen die Vorherrschaft haben, welche uns die extensiven Wahrnehmungen vermitteln und sich am engsten mit Tast- und Bewegungsempfindungen assoziieren.« Er erblickt im Bildhauer den visuell motorischen Typus. Der Maler rechnet nach ihm zum dynamischen Typus. Über die malerische Grundanlage äußert sich Wulff folgendermaßen: »Das malerische Sehen und Gestalten herrscht da, wo die intensiven (qualitativen) Gesichtssinnesempfindungen vorwiegend die Wahrnehmung (oder die reproduktive Phantasietätigkeit) vermitteln.« So wertvoll diese begrifflichen Klarlegungen sind, so wenig können sie uns bei der Entscheidung über die uns hier beschäftigenden Fragen nützen, weil die bestimmte Einreihungsmöglichkeit eines Künstlers (etwa Verrocchios) die Doppeltätigkeit nicht aus der Welt schafft und eher unerklärlich als deutbar erscheinen lassen muß.

Wir werden deshalb von den Tatsachen selbst, zunächst von den Gemeinsamkeiten der beiden Künste auszugehen haben. Die erste Übereinstimmung beruht auf der künstlerischen Intention, auf dem Grundwollen der Mitteilung, der Benutzung künstlerischer Formen zur symbolischen Sprache von Seele zu Seele [2]). Beide Ausdrucksarten wollen gesehen werden, beide beziehen sich zunächst auf unseren Gesichtssinn, wenden sich an das gleiche physische Organ zwecks Rezeption, während alle Erscheinungen und Körper im realen Raume diese Absicht an sich nicht besitzen (oder nicht zu besitzen brauchen). Die Annäherung, ja die Gemeinsamkeit beruhen also auf einer Art von Konkurrenz, in die Bildhauerkunst und Malerei stets treten werden. Die weitere Gemeinsamkeit besteht in der für beide Künste übereinstimmenden Notwendigkeit, Raumwerte zu schaffen, einen Raum, den die Bildhauerkunst mit dem Werke selbst besitzt, oder doch mit Willen wesentlich erweitern kann, während die Malerei ihn für ihre Gestalten überhaupt erst schaffen muß. Trotz einer leichten Übertreibung (durch die Problemstellung veranlaßt) kann Troß [3]) mit einem gewissen

---

[1]) Vgl. Wulff, Grundlinien, a. a. O. S. 40 ff.

[2]) Vgl. Paul Häberlin, Symbol in der Psychologie und Symbol in der Kunst. Bern 1916.

[3]) Vgl. Ernst Troß, Das Raumproblem in der bildenden Kunst. München 1914, S. 89.

Recht sagen: »Das Prinzip der Gestaltung einer Raumeinheit im empirischen Raum bleibt in der Malerei wie in der Plastik dasselbe, nur zwingt die Verschiedenheit des Materials den Künstler zu verschiedenen Lösungen.«

Ebenso scharf wie die Übereinstimmungen ergeben sich auch die Verschiedenheiten. Es sind die Ziele der beiden Künste, die auch die nötige Klarheit über die verschiedenen Wege geben. Aufgabe der Bildhauerkunst ist die Schöpfung von realen Körpern, Aufgabe der Malerei ist die Vortäuschung von Körpern (neben anderem, das uns hier nicht zu beschäftigen hat). Die Bildhauerkunst stellt ein wirkliches, körperhaftes Gebilde in den Raum (ich spreche zur Verdeutlichung der Unterschiede und Grenzen in erster Linie von Freistatuen), die Malerei weckt nur die Illusion von solchen Gebilden, wobei die Anforderungen (Erschwerungen oder Erleichterungen) an unsere Vorstellung gleichgültig sind. Die eine Kunst ist konkret, körperlich, der Wirklichkeit eng verschmolzen; die andere abstrakt, unkörperlich, Ideen nah verwandt. Scheinbar unvereinbare Gegensätze. Dualismen wie Geist und Körper, Diesseits und Jenseits, Glück und Leid. Typische Äußerungen unserer kontrapolischen Gesamtstruktur. Aber auch hier tun sich wieder Verbindungstore auf. Körper kann nicht reiner Geist, Geist nicht reiner Körper sein (wenigstens für den Menschen und sein künstlerisches Abbild). Ein unvermitteltes Nebeneinanderstehen ist unmöglich. Wir gelangen damit zum ersten Grenzpunkt der Annäherung. Bildhauerkunst kann nicht reine Körperkunst, Malerei nicht reine Abstraktion sein. Die Bildhauerei bleibt schon als Kunst ideenhaft verfestigt, die Malerei bedarf zur Sichtbarmachung der Körperwelt. Hier sind die Grenzen fließend.

Der Maler ist ein Zusammenschauender, der Bildhauer ein absondernd Schauender. So klein der Ausschnitt aus der Wirklichkeit sein mag, den der Maler gibt, so bleibt er eine in sich gefügte, unlösliche Welt für sich. Diese Welt trennt sich von der übrigen ab, muß sich absondern, fordert Begrenzung, sie lehnt die Umwelt ab. Vom Gesichtspunkt des Raumproblems aus gelangt Troß[1]) zu folgender Formulierung: »Das Bild des Malers muß dem umgebenden Gesamtraum gegenüber als Einheit sich behaupten, der positive Raum für unsere Anschauung deutlich innerhalb der empirischen Realität raumabgegrenzt sein, damit das, was Rauminhalt des Gesichtsraums werden soll, aus dem Zusammenhange der Umgebung herausgenommen ist und dadurch einer anschaulichen wie diskursiven Verknüpfung mit ihr entgegengearbeitet wird.« Dagegen der Bildhauer. So geschlossen

[1]) Vgl. Troß, a. a. O. S. 85.

der Bildhauer sein Gebilde auch fesseln mag, es gehört zum Geschaffenen, geht in es über. Es tritt in die Welt der Erscheinung, bedarf der Umwelt nicht, benötigt keine Grenzen. Es hat sie in sich. Wieder von der Raumvorstellung aus kommt Troß [1]) zu folgendem Ergebnis: »Während die Vorstellung eines Objektes *in abstracto* (also im euklidischen Raum) für den Maler weder Ausgangspunkt noch Zweck seiner Darstellung ist, muß der Bildhauer von der Vorstellung *in abstracto* ausgehen und diese im kubischen Material so realisieren, daß sie als Gegenstandserscheinung des positiven Raumes den gesetzlichen Zusammenhang der Sichtbarkeit für unsere Raumvorstellung ausmacht.«

Die grundlegenden Unterschiede werden für unsere Zwecke aber noch begrifflich handhabbarer bei einer Betrachtung des Werdens der Kunstwerke selber. Der körperschaffende Künstler, der Bildhauer, stellt seine Gebilde in den unbegrenzten Raum. Die Parallelität und Identität mit allem in der Erscheinungswelt Gewordenen schaffen in sich begrenzte Emanationen, die auf die äußere Bindung verzichten können. Nicht so der Maler.

Die Tatwerdung des Ideenhaften, die Perpetuierung eines visionär Geschauten, des an sich Unbegrenzten, fordern Einschluß in Grenzen. Troß [2]) sagt: »Gegenüber der Plastik befindet sich der Maler hierbei im Vorteil, da es in der Art seiner Darstellungsmittel liegt, den Beschauer notwendig in sein persönliches Raumzentrum zu zwingen, andernfalls das Bild gar nicht oder nur unvollständig gesehen werden könnte.« Von hier aus ergeben sich auch die ersten Kriterien zur Bestimmung eines Autors. Entweder wird sich der Maler in Bildhauerarbeiten durch seinen geforderten Begrenzungsdrang (den er aber nicht mit bildhauerischen Mitteln erfüllen kann) oder der Bildhauer in seinen Malereien durch den Verzicht auf räumlichen Abschluß (der deshalb keine Welt für sich entstehen läßt und zu künstlerischen Inkonsequenzen führt) von vornherein verraten.

Abgesehen von weiteren notwendigen Kriterien lassen sich aber mit den gefundenen bereits Proben auf die Anwendungsfähigkeit machen. Ich wähle als Beispiele die Bildhauerarbeiten des Isenheimer Altares und die Malereien des Grabower Altares. Jeder der Grünewaldbiographen beklagt mit besonderem Nachdruck das Fehlen des ursprünglichen Altaraufbaus und der rahmenden Teile für die Plastiken. Mit vollstem Rechte; denn diese Arbeiten schreien geradezu nach einer künstlerischen Begrenzung, innerhalb der sie überhaupt erst Sinn und

[1]) Vgl. Troß, a. a. O. S. 87.
[2]) Vgl. Troß, a. a. O. S. 85.



Bedeutung erhalten. Daß hier der Künstler den Grenzraum mit den Plastiken nicht mitzuschaffen verstanden hat, wie es der reine Bildhauer tut, kann gar nicht übersehen werden. Das Zusammenschauen der Figuren mit dem Raum, anstatt des Körperbildens unbekümmert um einen besonders gestalteten Raum, bildet den Ausgangspunkt, der für die Figuren der Heiligen Augustin und Hieronymus[1]) genau so ausschlaggebend ist wie für die gemalten Statuen der Heiligen Sebastian und Antonius[2]). Sie sind nicht absolut für sich gedacht und gestaltet, sondern in notwendiger Verbindung mit einer künstlerischen Umgebung (die aber mit plastischen Mitteln nicht geschaffen werden kann), sie verwachsen mit einer künstlerisch gefühlten, jedoch nicht gegebenen Umwelt. Anders verhält es sich mit dem Heiligen Antonius und den Büsten Christi und der zwölf Apostel[3]). Diese Gestalten tragen ihre Begrenzung in sich (vgl. Antonius oder besonders auch die geschlossene Gestalt Christi), sind durchaus bildhauerisch gesehen und danach gearbeitet. Dagegen erweisen die beiden opfernden Bauern[4]) (Sammlung Böhler) schon von dem hier beleuchteten Gesichtspunkt aus klar und deutlich ihre Zugehörigkeit zu den malerisch empfundenen Figuren der Heiligen Hieronymus und Augustin.

Eine Abgrenzung gegen den empirischen Raum gibt es auf keiner der Tafeln des Grabower Altares. Wie die vom Bildhauer[5]) geschaffenen Figuren stehen besonders die Wiederholungen Gottvaters[6]) im euklidischen Raum. Keine Raumgrenze schafft hier einen Ausschnitt, Abstand und Ende. Vielleicht könnte man den Erzählungen der Schöpfungsgeschichte dabei eine gewisse Absicht, nämlich Verdeutlichung der Unendlichkeit, zusprechen. Die anderen Tafeln zeigen aber auf das klarste, daß ein plastisches Grundempfinden des Künstlers alle Darstellungen in dieser Eigenart bestimmt hat. Nicht eine der Tafeln gibt einen wirklichen Raumausschnitt, Abschnürungen gegen den empirischen Raum, Anfang und Ende des dargestellten Raumes. Dieser Künstler hat mit dem Grundsehen des Malers bei diesen Tafeln nichts gemein. Gestalten ragen in die Szenen (z. B. bethlehemitischer Kindermord[7])), werden überschnitten (z. B. Entdeckungen des Sünden-

[1]) Vgl. H. A. Schmid, Die Gemälde und Zeichnungen von M. Grünewald. Straßburg, Tafel 27b.

[2]) Vgl. H. A. Schmid, a. a. O. Tafel 14 und 15.

[3]) Vgl. H. A. Schmid, a. a. O. Tafel 27c und 27d.

[4]) Vgl. H. H. Josten, M. Grünewald. Bielefeld und Leipzig 1913, S. 54 und 55.

[5]) Daß Meister Bertram hier als Bildhauer in Anspruch genommen wird, bedarf einer kurzen Begründung. Er wird in den archivalischen Nachrichten zwar stets pictor genannt, ist aber dokumentarisch auch als Bildhauer tätig gewesen.

[6]) Vgl. A. Lichtwark, Meister Bertram. Hamburg 1905, Abb. S. 189, 191 ff.

[7]) Vgl. Lichtwark, a. a. O. Abb. S. 233.

falles[1]) und stehen ohne jede Rücksicht zum Raume. Wo es die Darstellung nur irgend zuläßt, leben diese Figuren für sich, sie brauchen die Umwelt nicht, sie haben vollen Halt im körperlichen Sein (besonders deutlich Gottvater oder Kain oder Joseph auf der Flucht nach Ägypten[2])). Man kann diese Figuren lostrennen, ohne den Bildorganismus zu zerstören. Sie sind nicht mit dem Bilde verwachsen, eben nicht malerisch mit der Umwelt zusammengesehen. Ein durchaus plastisch empfindender Meister ist hier deutlich am Werke gewesen[3]). Ein Maler-Bildhauer, was er ja auch urkundlich war.

Erst von diesen Grundgrenzen und ihren Folgen in zwiefacher Betätigung aus lassen sich die übrigen Kriterien gewinnen. Neben der Begrenzungsunbedürftigkeit der Gestalt wird der malende Bildhauer in der körperhaften Durchdringung seiner Figuren, in der Plastizität sein angeborenes Talent verraten. Gewöhnlich legt man hierauf allein Gewicht. Es bleibt aber einmal zu beachten, daß das raumfüllende Bilden hier wegfällt, daß eine Identität mit dem kubischen Schöpfungsakte nicht vorliegt und daß sich der malende Bildhauer vom Augenblicke der Wahl der zweidimensionalen Mittel der Unmöglichkeit seines gewohnten Tuns vollauf bewußt wird. Er würde eben bilden und nicht malen, wenn er sich nicht freiwillig dem Zwange des malerischen Grundproblems unterworfen hätte. Nun ist aber, von einigen wenigen Stilströmungen abgesehen, das körperhafte Runden der Gestalten, die Herausmodellierung der Figuren selbst ein Postulat der Malerei. Der malende Bildhauer trifft also hier oft auf ein Verwandtes. Selbst die Andersartigkeit der Mittel wird es seiner hierzu begünstigenden Begabung nicht verwehren können, urtümlicher und schneller zum Ziele zu gelangen. Gewiß lagen ernste Bemühungen in der Malerei in der Zeit um 1430 vor, die entschlossen auf glaubhafte Plastizität der Gestalt im Bilde ausgingen. Die rigorose Einseitigkeit, die heilige Eindringlichkeit und die unbeirrbare Verfolgung des einen Zieles in den Werken des Konrad Witz sind aber mehr als dies, mehr als kluges und begabtes Aufnehmen von Dingen, die in der Luft lagen. Hier verrät sich unter der Gruppe der Francke, Moser, Lochner ein Bildhauer mit unverkennbarer Deutlichkeit. In der Tat fehlt es uns auch nicht an Nachrichten, die die Beobachtung als richtig erscheinen lassen, wenn ihnen auch keine zwingende Beweiskraft beizulegen ist. Ich meine die Stelle in der Reimerzählung, die

[1]) Vgl. Lichtwark, a. a. O. Abb. S. 207.

[2]) Vgl. Abb. in Lichtwark, a. a. O.

[3]) Die gewonnene Einsicht ist übrigens ein Grund mehr — unter anderen — für die Annahme eines Autors (Meister Bertrams) als Urhebers der Malereien und Plastiken des Grabower Altares.

man jedenfalls nicht leicht abtun kann[1]). Es ist eine logisch nicht ganz richtige Anschauung, wenn die Plastizität der Malerei darin gesehen wird, daß man die Gestalten mit den Augen »abtasten«, daß man um sie »herumgehen« kann. Dies ist erst eine Folge, ein Ergebnis, die mit der Eigenart des bildhauerisch gefühlten Reproduzierens in Malereien gegeben sind, sie selbst aber nicht erklären. Die Entstehung dieser Tatsache beruht auf dem eingeborenen Zwange, die zu bildende Figur nicht von einer Einansicht aus, wie es der Maler tut, sondern von allen Seiten, oder doch wenigstens von mehreren aus zu sehen und dementsprechend zu gestalten. Gewiß kann man auch bei Figuren eines reinen Malers, etwa denen der Kreuzigung des Isenheimer Altares, mit den Augen »um sie herumgehen«, aber die Einstellung auf eine bestimmte Ansicht ist doch scharf festgehalten und mehr: diese Stellung ist mit dem Ganzen organisch verwachsen, in Eins geschaut und demgemäß gebildet. Ganz anders Witz. Etwa David und Abisai, Sabothai und Benaja[2]). Die Körper sind nicht auf eine bestimmte Blickeinstellung hin geschaffen. Soweit es die Grenzen der Malerei, die nicht darstellbare Rückseite, zulassen, sind alle Ansichten körperhaft wie bei einer Statue und mit gleichberechtigter Betonung dargeboten. Und da die Einstellung auf die Einansicht fehlt, geht auch der malerische Gesamtzusammenhang der Gestalten mit der Umwelt im Bilde verloren. Sie leben für sich, unbekümmert um die sie umschließende Welt. Es versteht sich, daß solche Ergebnisse doch nur relativen Wert besitzen, daß sie aufschlußreich erst durch Messen an den zeitlichen Gesamtproblemen werden können. Die Evidenz der bildhauerischen Anlage von Konrad Witz wird ganz überzeugend etwa erst bei einem Vergleiche seiner Werke mit dem Tiefenbronner Altare.

Der gleiche Fall liegt bei den mit Hans Multscher in Verbindung gebrachten Malereien und Plastiken vor. Zur Verdeutlichung der Absichten dieser Abhandlung sei hierauf noch näher eingegangen. Die Wurzacher Tafeln[3]) zeigen sämtlich eine auffallende Sorglosigkeit gegenüber der Begrenzung des Bildes gegen den empirischen Raum. Ja, im Gegensatze zu einer geschlossenen Projizierung eines Wirklichkeitsausschnittes verfließen sie, gehen in den empirischen Raum über. Fast überall finden sich an den Seiten Figuren, die in eine nicht mehr sichtbare Raumschicht hineinragen. Nur bei den Innenräumen wird das Blickfeld etwas mehr abgeschlossen, aber auch hier nicht absolut. Bei den Sterzinger Tafeln[4]) kommt das malerische Grundempfinden

[1]) Vgl. Mela Escherich, Konrad Witz. Straßburg 1916, S. 30 ff.
[2]) Vgl. Abb. in E. Heidrich, Die altdeutsche Malerei. Jena 1909, Abb. 20 u. 21.
[3]) Vgl. Heidrich, a. a. O. Abb. 30—33.
[4]) Vgl. Heidrich, a. a. O. Abb. 39—41.

stärker zum Ausdruck, ohne aber die Unbekümmertheit um den empirischen Raum ganz zu verleugnen. Man hat den Eindruck, daß längere Erfahrung eine Änderung hat reifen lassen, wobei aber die Grundanlage nicht verwischt werden konnte. Die Beobachtung entspricht der zeitlichen Differenz von nahezu 20 Jahren, in denen sich das malerische Sehen überhaupt, die Schärfung der Beobachtung für die Wirklichkeitswiedergabe und offenbar auch die Erfahrungen des Künstlers gewandelt haben. Bei näherem Zusehen verblaßt das Neue der Bildhaltung doch sehr schnell. Es sind bestechende, dem Drang der Entwicklung folgende, übernommene und sogar aufdringlich gegebene Errungenschaften. Ist wirklich der Raum der Verkündigung des Sterzinger Altares [1]), dieser an fremde Vorbilder kühlberechnend angeglichene, das Wesentliche? Ist das von Rogiers Pathos gelenkte Sentiment die Hauptsache? Kann man im Grunde von einer gesamtmalerischen Auffassung sprechen? Ich glaube, bei allen diesen Fragen kann es bei ernstlichem Eingehen auf die Tatsachen nur ein Nein als Antwort geben. Es ist der Drang nach schöpferischem Bilden der Gestalt, der hier nur zu deutlich spricht. Raum steigt von den breitgelagerten Gewandmassen nach oben für die Gestalten (Mariae und Gabriels) auf. Von einer Einansicht, von malerisch gesehener Verknüpfung mit der Umwelt kann gar keine Rede sein. Am zwingendsten spricht wohl die Darstellung des Gebets am Ölberg [2]). Gewiß, die Landschaft ist anders geworden als bei den Wurzacher Tafeln. Sie erstreckt sich nahezu an den oberen Bildrand, hat Perspektive, Tiefe. Aber wie gleichgültig ist sie im Grunde. Sie ist ein Tribut an das Wollen der Zeit. Nicht mehr. Warm wird der Meister erst bei den Figuren, d. h. bei den bildhauerisch gefühlten Figuren. Hier erkennen wir eine Plastizität des Gestaltens, einen Drang nach dem kubischen Raumfüllenden wie bei den Wurzacher Tafeln. Dort ist die Einansicht allerdings schärfer verlassen, die Gesichter erscheinen wie holzgeschnitzt. Die Schärfe der Schatten- und Lichtverteilung von Bildhauerarbeiten schwebt dem Künstler als notwendiges Wirkungs- und Ausdrucksmittel vor. Er sucht sie mit einer rigorosen Härte durch malerische Mittel zu erreichen, genauer gesagt, er arbeitet hier wie dort intuitiv auf gleiche Weise. Das bildhauerische Grundgefühl und Reproduzieren können bei den Wurzacher Tafeln unmöglich übersehen werden. Ich gebe zu, daß es, wenn man von der üblichen stilkritischen Methode kommt, schwer ist, den gleichen Meister für die Sterzinger Tafeln anzuerkennen. Aber daß hier gleichfalls ein Bildhauer, und dann doch wohl der gewandelte

[1]) Vgl. Heidrich, a. a. O. Abb. 40.
[2]) Vgl. Heidrich, a. a. O. Abb. 39.

und an malerischen Erfahrungen bereicherte, von der niederländischen Großmalerei stark betroffene, Hans Multscher am Werke war, habe ich wohl deutlich gemacht.

Der bildhauernde Maler wird ebensowenig von seiner Grundanlage abweichen können. Außer der Begrenzungsbedürftigkeit seiner Gestalten wird er, Gebilde schaffend, vom Zwange seines malerischen Sehens bestimmt, einen Schauungsakt auf die Figuren projizieren. Sie werden mehr als andere Plastiken die Einstellung auf eine bestimmte Ansicht verlangen, jedenfalls in weit stärkerem Grade als Bildhauerwerke einseitig tätiger und veranlagter Plastiker. Sie wachsen nicht, sie sind gesehen. Sie wollen von einer bestimmten Stelle aus gesehen sein. Dies Drängen auf eine Hauptansicht der Bildwerke bildet zwar zweifellos auch ein Problem der Bildhauerkunst überhaupt und wird durch Zweckursachen: Aufstellung an Portalen, in Altären usw. mitbestimmt. Die einseitige Vorkehrung dieses Problems, die Art seiner Inangriffnahme und die Durchführung werden aber den malerisch sehenden und veranlagten Autor in bestimmten Bildhauerarbeiten unschwer feststellen lassen. Die Seitenfiguren des Isenheimer Altares, die Heiligen Antonius, Hieronymus und die Bauern verraten den Maler in dieser Hinsicht mit aller Deutlichkeit. Sie sind scharf auf eine Einansicht eingestellt (alle frontalen Photographien genügen deshalb nicht), der Standpunkt ist für den Beschauer ganz genau vorgeschrieben. Der Zwang, unter dem der Künstler gearbeitet hat, wirkt nach, muß beachtet werden, wenn man seine Absicht verstehen, seinem künstlerischen Willen gerecht werden will. Als zweites Beispiel seien die Plastiken des von mir in die Literatur eingeführten Meisters Wolter herangezogen[1]). Er wird in den Urkunden stets Maler genannt und verrät sein malerisches Empfinden und die dadurch gebundene Art seines Reproduzierens auch deutlich genug. Die Tatsache soll hier allein bezüglich des Einstellungszwanges der Plastik auf die Einansicht beleuchtet werden. Zunächst: für den Augeneindruck, für den die Statuen allein geschaffen sind, leben sie nicht unbedingt. Sie zerflattern in den umgebenden Raum, suchen dort Halt und Resonanz, ohne ihn finden zu können. Die ehemalige Bestimmung zur Aufstellung in einem Altare hat diesem Tasten eine gewisse Beruhigung gegeben, sie bedingt aber eigentlich eine reine Frontalansicht, für die die Gestalten wieder nicht geschaffen sind. Besonders bei dem Heiligen Martin[2]) hat man bei reiner Frontalansicht nicht einmal die Möglichkeit, die Bedeutung der Figur, viel weniger ihre formalen Absichten zu erkennen.

[1]) Habicht, Die mittelalterliche Plastik Hildesheims. Straßburg 1917, Tafel XXXVI bis XXXIX.

[2]) Vgl. Abb. 72 in Habicht, a. a. O.

Erst von einem Standpunkt ganz rechts zur Seite kann man die Gebärde zu dem Bettler verstehen. Alle Formwerte sind auf diese Einansicht von der Seite her ganz einseitig eingestellt. Erst hier und hier allein baut sich die Gestalt bildhauerisch auf.

Aufs engste verbunden mit diesen Bedingtheiten des bildhauernden Malers ist seine Behandlung von Licht und Schatten. Der Bildhauer formt Kreaturen, Gottvater ähnlich. Der Maler sieht sich verwiesen auf ein Täuschungsmittel. Nur durch die Verteilung der Licht- und Dunkelwerte ist es ihm möglich, eine Illusion von Plastizität zu erreichen. Diese grundlegende Ausdrucksgebundenheit wird er als Bildhauer kaum los werden können. Mit der Einstellung auf eine bestimmte Ansicht und dem Zwang der einseitigen Auffassungsnotwendigkeit seiner Gestalten wird er unumgänglich eine bestimmte Licht- und Dunkelverteilung verbinden. Er rechnet mit dem Lichteinfall von einer klar vorgeschriebenen Seite. Die Figuren des Isenheimer Altares zeigen diese Eigentümlichkeit, die aufs engste mit der Einstellung auf die Einansicht zusammenhängt, ebenso klar wie die Figuren Meister Wolters.

Mit ziemlicher Sicherheit wird sich also wenigstens feststellen lassen, ob Malereien von einem Bildhauer oder Plastiken von einem Maler herrühren. Dies Ergebnis gewinnt dann meist sicheren Boden durch die mehr oder minder stark sprechenden dokumentarischen Zeugnisse. Zur Beantwortung der Frage, ob nun bestimmte Arbeiten, also etwa Malereien, von einem durch bildhauerische Werke greifbaren Künstler angefertigt worden sind, oder umgekehrt, stehen uns also Kriterien zur Verfügung. Jedenfalls sind wir nicht so hilflos, wie es zunächst scheinen könnte.

Von Bedeutung zur Feststellung der Doppeltätigkeit erweist sich ferner die Zuweisung zu einer der beiden kontrapolischen künstlerischen Möglichkeiten, zur Ausdrucks- und Formkunst. Die Tätigkeit des Künstlers auf einem Gebiete, sei es Malerei oder Plastik, steht ja in den uns beschäftigenden, strittigen Fällen fest. Es kann kaum Mühe machen, mit Eindeutigkeit zu bestimmen, welcher Kategorie, der naturalistischen oder idealistischen, wie Dvořák[1]) sagt, der Künstler zuzuzählen sein wird. Nehmen wir Grünewald. Unbedingter Ausdruckskünstler! Es wird sich also zur Klärung der jeweiligen Frage als notwendig erweisen, in den zweifelhaften Bildhauerarbeiten das Vorwiegen dieser Anlage zu finden oder nicht. Man sieht aber leicht, daß diesen Kriterien nur eine bedingte Beweiskraft, nämlich eine negative, zu-

---

[1]) Vgl. Max Dvořák, Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei, München 1918.



kommen kann. Der positive Wert wird geschmälert durch die Tatsache der allgemeinen, nicht singulären, Erscheinung dieser Ausdrucksarten; um konkret zu sprechen: Der Bildhauer des Isenheimer Altares kann ein zweiter Ausdruckskünstler neben Grünewald sein, weil das Vorherrschen dieser künstlerischen Grundrichtung wohl eine Eigenschaft Grünewalds, aber eine ihm nicht allein gehörige, sondern eine spontane, willkürlich auftretende ist. Zur Klärung unserer Frage wäre nur ein negatives Resultat zu gewinnen, falls die Plastiken ausgesprochen naturalistische (den Begriff in dem eindeutigen, von Dvořák für das Mittelalter festgelegten Sinne genommen) wären. Das sind sie aber nicht. Die Hypothese der Anfertigung durch zwei verschiedene Künstler verliert also durch diese Feststellung immerhin eine Stütze, während sie durch die Anwendung der Grundkriterien (siehe oben) zu Fall gebracht werden kann.

Ähnlich verhält es sich etwa bei den Arbeiten des Grabower Altares. Trotz aller Transzendenz und aller Ausdruckskunst ruhen die Werke hier wie dort, in Malerei und Plastik, auf der charakteristischen, subjektiven Naturalistik. Die Gleichstrebigkeit ist auf beiden Seiten vollkommen, aber wieder eingebettet in die allgemeinen Ziele der Zeit. Ein Beweis für die Ausführung durch eine Persönlichkeit ist von hier aus wieder nicht zu erbringen. Die Parallelität könnte auch in zwei Individuen durch den Stilwillen und das gemeinsame Zeitziel verknüpft sein. Sie könnte. Andere Gründe, beibringbare müssen dazu kommen, um die Identität behaupten zu können.

In weit größerem Abstande kommen dann die auf einem Kunstgebiete zu Recht bestehenden Stilkriterien; die beliebten Handhaben nach der Morelli-Berensonschen Methode. Ihre Beweiskraft liegt gerade in ihrer Unabhängigkeit — im ganzen und großen — von dem künstlerischen Gesamtwillen, von dem Wesentlichen der künstlerischen Absichten. Gerade die unnachahmbaren und zu Nachahmungen nicht reizenden Marotten liefern hier die untrüglichsten und besten Handhaben. Es sind im Grunde materialistische Dinge, die über den Kern des Kunstwerkes nichts, über den Urheber oft alles aussagen. Die großen Ohren der Franckeschen Gestalten, die watteartigen Perücken der Haardarstellungen Bertramscher Figuren rechnen hierher. Es sind *modi pingendi* in Kleinigkeiten, nachlässige Erleichterungen in Nebensächlichem, kleine Schwächen großer Menschen, Konzessionen im Kampf mit der Materie, Abbreviaturen bei der Realisierung der künstlerischen Absichten. Es versteht sich, daß diese Erscheinungen durch die Technik bestimmt werden, und es ist deshalb nicht von vornherein zu erwarten, daß sie sich bei der Handhabung verschiedener Techniken wiederholen. Das Sichabfinden mit dem Stofflichen, die Mache, können

hier und dort zu ganz verschiedenen Schwächen führen. Wir besitzen alle, auch die Nichtkünstler, bei der mechanischen, nun einmal notwendigen Realisierung von geistigen Absichten, in der Emanation des Geistigen, gewisse Tricks zur Bewältigung bestimmter Widerstände. Sie können etwa in der Rede oder Schrift ähnliche oder gleiche sein, brauchen es aber nicht. Genau so im künstlerischen Vortrage. Zeigen Kunstwerke verschiedener Gebiete trotzdem übereinstimmende Sonderheiten in diesen Abkürzungen, Marotten, so darf der Nachweis als Beweis für die Identität des Künstlers angesehen werden. Nur darf man sie nicht von vornherein als die ausschlaggebenden Kriterien verlangen oder erwarten. Sie können auch trotz der Identität des Urhebers fehlen. Wiederholen müssen sie sich nur in Werken des gleichen Kunstgebietes (Malerei oder Plastik). Aber diese Fragen beschäftigen uns hier nicht.

Mit Bestimmtheit wird sich hiernach feststellen lassen, ob Malereien bildhauerische Begabung oder Bildhauerarbeiten malerische Veranlagung verraten. Mit der Möglichkeit dieser allgemeinen Feststellung ist schon viel gewonnen. Sie wird vorhandenen Nachrichten Stütze und Halt geben, Nachprüfungsmöglichkeit und Bestätigung in bestimmten Fällen schaffen können.

Die obigen Ausführungen sollen Hilfsmittel zur Entscheidung in praktischen Fällen sein. Hilfsmittel nur, denn alle Geisteswissenschaften, auch die Kunstgeschichte, müssen mit Überraschungen rechnen. Gottlob, denn der menschliche Geist ist keine Maschine, und die Grenzenlosigkeit seiner Betätigung ist das einzige, was uns noch Wunder erleben lassen kann. Hilfsmittel nur, denn vollkommene Sicherheit geben einzig und allein eindeutige und sichere dokumentarische Nachrichten. Ihr Nachweis muß — trotz aller zu erwartenden Enttäuschungen bei oft vergeblichem Suchen — stets Ziel und Antrieb bleiben, wenn sich aus dem unbegrenzten Reich des Möglichen die nüchtern greifbare Tatsächlichkeit erheben soll. Aber auch dann will das Factum weniger gelesen als vielmehr verstanden sein. Auch hierzu wollen die obigen Ausführungen einen Beitrag liefern.

X.

Über den Tonschatten[1]).

Von

Josef G. Daninger.

Die folgende Untersuchung gilt einem Erlebnis auf dem Gebiete des Gehörsinnes, das in die Gruppe der Nachempfindungen gehört, und zwar soll dieses Erlebnis hier im Zusammenhange mit dem lebendigen Kunstwerk behandelt werden. Das bekannteste Schulbeispiel für das Erleben einer Nachempfindung auf dem Gebiete des Gesichtssinnes liefert die im dunklen Raume im Kreise geschwungene glühende Kohle. Wir nehmen nicht die einzelnen Lagen der Kohle wahr, sondern sehen einen leuchtenden Kreis. Die Erklärung für dieses Erlebnis gibt die Psychologie damit, daß mit dem Aufhören des physischen Reizes nicht auch sofort die Empfindung aufhört, sondern daß vielmehr der Lichteindruck, den wir von der glühenden Kohle an der ersten Stelle empfingen, noch anhält, wenn die Kohle bereits eine Nachbarlage eingenommen hat. Auf dem Gebiete des Gehörsinnes brauchen wir nur hinzuweisen auf die Erscheinung des Echo. Die echogebende Wand muß etwa $18\frac{1}{2}$ m vom Orte der Schallerregung entfernt sein, damit die reflektierte Silbe von der gegen die Wand gesprochenen getrennt wahrgenommen werden kann. Ein anderes zu den folgenden Darlegungen in engerer Beziehung stehendes Beispiel: Wenn wir längere Zeit hindurch das Gerassel in der Werkstätte einer Fabrik über uns haben ergehen lassen müssen und hierauf ins Freie traten, so sind wir für einige Augenblicke taub für kleine Geräusche.

Die Eigentümlichkeiten der Erscheinungen auf dem Gebiete des Sinnes, durch den eine Kunst wirkt, stellen dieser besondere Aufgaben. Zeigen sie sich zunächst vielleicht als Hemmungen einer ungebundenen Entfaltung, so können sie anderseits Gelegenheit geben, besondere Aufgaben zu lösen. Wir wollen die Bedeutung der Nachempfindung in der Tonkunst näher beleuchten, und zwar soll unsere Untersuchung dem sogenannten Nachhall oder »Tonschatten« gelten,

[1]) Vortrag, gehalten in der deutschen Gesellschaft für Altertumskunde in Prag.

einer Erscheinung, in welcher die Nachempfindung zunächst als Hemmung auftritt.

J. C. Lobe gibt im 2. Band seines Lehrbuches der musikalischen Komposition (Lehre von der Instrumentation) S. 80 [1]) in dem Kapitel über den Kontrast ein Beispiel aus Beethovens Egmontouvertüre: Allegrosatz Takt 92—99. Die hier angezogene Stelle beginnt mit dem Takte, in welchem die Tonart As-dur, die Paralleltonart zur Haupttonart f-moll, erreicht ist. Es ertönt das bekannte schöne Thema in Verteilung zwischen Klarinette, Flöte und Hoboe, während die Streicher in tiefer Lage die Harmonie in Achteln ruhig hämmern über dem Pizzikato der Streicherbässe und dem liegenden Fagottbaß. Aber erst mit dem dritten Viertel des zweiten Taktes setzt die zarte Melodie ein. Lobe, welcher die Stelle zunächst als Beispiel für den Instrumentalkontrast anführt, sagt: »Diese Gestaltungsweise hat aber noch einen zweiten Grund. Es geht nämlich unmittelbar eine kräftige Stelle des ganzen Orchesters voraus, die noch mit einem Viertel in die gegenwärtige Periode hereinschlägt und dadurch einen Nachhall und Tonschatten über den ersten Takt wirft, aus dem das Akkompagment sich erst zur vollen Klarheit herauszuwinden hat. Dies geschieht in den beiden ersten Takten vollständig und nun werden die zarten Töne der Blasinstrumente ungetrübt gehört.« Der Begriff des Tonschattens ist hiernach klar. Die zarten Motive der Holzbläser setzen nicht sofort ein, damit sich das Ohr vom Orchestertutti erholen kann.

Der Fluß des Tonsatzes darf aber nicht unterbrochen werden, denn ein Stocken widerspräche ganz und gar dem Charakter dieses dahinstürmenden Allegrosatzes. Die Streicher erfüllen daher die Aufgabe, den Fluß des Satzes zu erhalten, indem sie die Harmonie, welche bereits erklungen ist, ruhig hämmernd fortsetzen [2]). Das Verfahren des Tondichters kann aber an derartigen Stellen — die weiteren Beispiele werden dies deutlicher hervortreten lassen — noch in anderer Hinsicht Bedeutung für den ästhetischen Genuß erhalten, nämlich durch die erzeugte Spannung, mit welcher wir die melodische Erscheinung erwarten.

---

[1]) J. C. Lobe, Lehrbuch der musikalischen Komposition, 2. Bd., Die Lehre von der Instrumentation, 3. Auflage, Leipzig 1878. — Eugen Thomas hebt in seinem Buche: »Die Instrumentation der Meistersinger von Nürnberg« hervor, daß Lobes Buch im Gegensatz zu den meisten Lehrbüchern der Instrumentation auseinandersetzt, worin das Gute oder Schlechte einer zitierten Partiturstelle liegt, wodurch die Wirkung der Stelle zustande kommt.

[2]) Es braucht wohl nicht erst gesagt zu werden, daß der Verfasser dieser Studie über die Wirkungen in den angeführten Beispielen spricht und diese zu erklären sucht, dagegen die Frage ganz unerörtert läßt, ob der Tondichter etwa in der angedeuteten Richtung planmäßig vorgegangen ist.



Der Zustand der Spannung ist gekennzeichnet durch das Ernstbegehren nach der Kenntnis der weiteren Entwicklung eines Geschehens [1]). Hieraus ergibt sich, daß solche Spannung nur bei Zeitkünsten in Frage kommen kann. Gebräuchlich ist es in der Dichtkunst, von Spannung zu reden. Worauf soll sich in einem musikalischen Kunstwerk die Spannung beziehen? Was soll hier Gegenstand des vorhin genannten Ernstbegehrens sein? Spannung setzt ein nicht abgeschlossenes Geschehen voraus, ein Geschehen an einer solchen Stelle angelangt, daß wir noch Bedeutsames erwarten.

Die Spannung beim Anhören eines Instrumentalstückes bedingen daher alle jene Momente, aus welchen wir schließen, daß das Tonstück noch nicht zu Ende sein kann. Hierher gehört z. B. die Modulation. Richard Wagner rät in »Über die Anwendung der Musik auf das Drama«, eine Tonart nicht zu verlassen, solange als, was *(sic!)* wir zu sagen haben, in dieser noch zu sagen ist [2]). Aus diesem Satze folgt: Wenn wir nach einer neuen Tonart modulieren, so muß etwas Neues, Bedeutsames eintreten. Dieses Neue erwarten wir, dadurch entsteht die Spannung.

Ein solcher Fall liegt in dem Beispiele aus der Egmontouvertüre vor. Es wurde eben 18 Takte hindurch die Paralleltonart von f-moll, die Tonart As-dur, festgelegt, wir erwarten daher mit Recht, daß der Tondichter in dieser nunmehr befestigten Tonart auch etwas bietet. Das Mittel, die Wirkung des Tonschattens aufzuheben, ergibt sich zugleich als Mittel, die durch das Modulieren nach As-dur eingetretene Spannung zu erhöhen.

Ein anderes Beispiel für das Auftreten des Tonschattens und für die Art, wie diesem der Tondichter begegnen kann, finden wir in Bruckners IX. Symphonie im 1. Satz, 5 Takte nach dem Buchstaben D. Der 13 Takte lange Satz — Tempo I (sehr breit) — schließt mit Beginn des 13. Taktes mit einer Dominant-Tonika-Kadenz in D-dur. In den 13 Takten entlädt das Orchester vollen Glanz. Bevor nun das stufenweise absteigende Pizzikato der Streicher (p) mit den Zwischenrufen der Holzbläser (p) einsetzt, wirbelt die Pauke »Solo« (wie es auch in der Partitur heißt) pp auf d weiter. Zur Pauke gesellt sich mit dem Eintritt des vorhin genannten Streicherpizzikatos das Tremolo der Bratschen ebenfalls auf d. Der Paukenwirbel hat an dieser Stelle dieselbe Aufgabe wie im Beispiele der Egmontouvertüre die hämmernden Achtel der Streicher. Auch hier tritt Spannung ein, aber nicht wie oben durch die Feststellung einer neuen Tonika, es wird hier

---

[1]) Vgl. Witasek, Ästhetik, Leipzig 1904.

[2]) Richard Wagner, Gesammelte Schriften und Dichtungen, 3. Auflage, Leipzig 1898, X. Bd., S. 193.



vielmehr die alte Tonika bejaht, aber es ist so Gewaltiges vor sich gegangen, daß wir unbedingt weiteres Geschehen erwarten.

Sehen wir uns den ersten Satz von Bruckners V. Symphonie an, so finden wir ein neues Mittel, dem Tonschatten zu begegnen. Im 15. Takte vom Beginn gerechnet setzt ff das Unisono des aus 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotten, 4 Hörnern und den Streichern bestehenden Klangkörpers ein, an welches sich nach 3 Takten der 4-taktige Choral schließt. In diesem wirken außer den früheren Bläsern noch 2 Trompeten, 3 Posaunen und eine Baßtuba mit. Nun folgen drei halbe Takte Generalpause. Das Unisono setzt nochmals ein, und zwar in der Tonika b (vorher die große Unterterz ges). Jetzt beteiligt sich auch die Pauke. Diese Wiederholung ist der ersten Aufstellung analog gebaut, es folgen auch ihr drei halbe Takte Generalpause. In diesem Beispiele hebt die Generalpause die Wirkung des Tonschattens auf. Ihre ästhetische Bedeutung besteht zu beiden Malen in einer Erhöhung der Spannung. Eine so große Machtentfaltung des Orchesters zu Beginn eines Symphoniesatzes läßt Bedeutendes erwarten. Nach der ersten Generalpause tritt jedoch dieses erwartete Neue noch nicht ein, es folgt vielmehr die Wiederholung auf der Tonika. Die volle Energie des Orchesters entlädt sich ruckweise. Durch die zweite Generalpause wird die Spannung noch erhöht.

Gegen die Verwendung der Generalpause könnte vielleicht das gelegentlich des Beispieles aus der Egmontouvertüre berührte Bedenken angeführt werden: das Aussetzen aller Instrumente zerstöre den Fluß des Tonsatzes. Demgegenüber ist aber zu antworten: Wir haben es hier nicht mit einem im Fluß befindlichen Tonsatz zu tun, sondern mit einem sich erst entwickelnden.

Sorgfältiger Beachtung bedarf die Behandlung des Tonschattens in Kompositionen für Soloinstrumente mit Begleitung des Orchesters. J. C. Lobe sagt in dem oben genannten Lehrbuche im Kapitel über »Die Instrumentation aller Arten von Virtuosenmusik«[1]: »Auf einen vollstimmig und forte endenden Orchestersatz erscheint das eintretende Solo selbst des stärksten Flügels mager und klanglos. In solchen Fällen tut man wohl, das Orchester auf einer Fermate erst austönen und durch eine Pause danach ganz verschwinden zu lassen, damit das Ohr von der dicken Klangmasse befreit, beruhigt und für den Eintritt des Solo empfänglich gemacht werde.« Lobe bringt als Beispiel eine Stelle aus Beethovens C-moll-Konzert: In Fortissimoorchesterschlägen ertönt die Tonika C im $^4/_4$-Takt auf dem 1. und 3. Viertel

---

[1]) S. 349.

des 1. Taktes, dann auf einer mit einer Fermate versehenen halben Note des zweiten Taktes. Nun setzt das Klavier forte ein mit einem Sechzehntellauf durch die C-moll-Tonleiter ausgehend von c, begleitet von der tieferen Oktave; dem Laufe folgt ein analoger in der nächst höheren Oktave und nochmals in der höheren Oktave. An dieser Stelle ist besonders zu beachten, daß solche Läufe von seiten des Hörers noch keiner eigentlichen apperzeptiven Tätigkeit bedürfen und so besonders geeignet sind, nach dem Tuttiklang des Orchesters die Klangfarbe des Klavieres einzuführen.

Als weiteres Beispiel diene der Wechsel zwischen den Sforzato-Schlägen des Orchesters und den Kadenzen des Klavieres zu Beginn von Liszts Totentanz. Das aus 1 kleinen Flöte, 2 großen Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotten, 2 Hörnern, 2 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Baßtuba, Pauke, Becken und dem Streicherkörper bestehende Orchester schlägt nach dem Erdröhnen des *dies-irae*-Motives auf das erste Achtel des Taktes *staccato* einen verminderten Septakkord, erst nach drei Achtel Pause im Andantezeitmaß setzt »*martellato*« im Presto die Klavierkadenz ein. Die Stelle wird (einen Halbton höher) wiederholt, nach zwei weiteren im Prinzip ähnlich gehaltenen Takten folgt nach einem abermaligen Orchesterschlag nochmals eine Klavierkadenz. Jetzt kann diese schon mit dem zweiten Achtel einsetzen, wir haben uns bereits mit dem Soloklang des Klavieres vertraut gemacht und so überschattet der letzte Tuttiklang keineswegs mehr den Klavierklang.

Treffen wir in Tonwerken für Gesang und Orchester, etwa im musikalischen Drama, auf Stellen, in denen der Tondichter der störenden Wirkung des Tonschattens begegnet, so können wir uns zwei Fragen vorlegen:

1. Welche Beziehung zur Dichtung weist die Stelle auf, die die schädliche Wirkung des Tonschattens aufhebt?

2. Welche Beziehung zur Dichtung zeigt die vorausgehende Kraftentfaltung?

In Wotans Abschied lautet an einer Stelle der Text: »... der Feige fliehe Brunhildes Fels!« Das erste Viertel des Taktes, auf welches das Textwort »Fels« fällt, geben die Bläser (2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 1 englisches Horn, 4 Hörner, 3 Fagotte, 2 Trompeten) staccato und fortissimo, die Streichbässe geben in der Dauer einer Achtelnote den Grundton h, Violinen und Bratschen setzen in Oktaven ein Tremolo ein. Dieses Oktaventremolo dauert abnehmend bis zum p zwei Takte hindurch. Es hat bezüglich des Tonschattens der vorhergehenden Orchestersteigerung und des Einsetzens des folgenden Siegfriedmotives dieselbe Bedeutung wie in der Egmontouvertüre die im

As-dur-Dreiklang ruhig hämmernden Streicher. Die beiden Stellen unterscheiden sich aber in folgender Weise:

1. In der Egmontouvertüre finden wir in meßbarem Achtelrhythmus pulsierende Akkorde, hier in für den Hörer unmeßbar kleinen Zeitintervallen tremulierende Oktaven, dort in tiefer Lage das dunkle As-dur, hier in hoher Lage (h bis $\overline{\overline{h}}$) das helle H-dur (als Dominante von E-dur). Nicht zu übersehen ist die durch die Oktaven plötzlich eintretende harmonische Leere nach der harmonisch reich ausgestalteten Verheißung des »bräutlichen Feuers«. Die zum Verfolgen der Harmonie nötige psychische Energie wird frei. Eine derartige plötzliche Entlastung wird begleitet von einem eigentümlichen Gemütszustand, welcher gewissermaßen die Frage auslöst: Was geschieht nun? Es tritt also wiederum Spannung ein. Diese wird erhöht durch die mit Sechzehntelauftakt einsetzende, den zweiten Takt hindurch ausgehaltene Oktave h bis $\bar{h}$ der zwei Trompeten und zwei Posaunen vom Forte zum Piano abnehmend. Die musikalische Einkleidung der Stelle steht in engstem Zusammenhang mit der Dichtung. Gerade vorher malt das Orchester in überaus genialer Weise die »zehrenden Schrecken» des Feuers; »der Feige fliehe Brunhildes Fels!« Hierdurch ist die gewaltige Entladung im Orchester begründet. Nun die gespannte Erwartung nach dem berufenen Wecker. Hatten wir in der Egmontouvertüre ein allgemein gezeichnetes Stimmungsbild vor uns, so befinden wir uns hier inmitten einer dramatisch scharf umrissenen Situation; daher die Verschiedenheit der Mittel in der Behandlung der beiden Fälle, welche instrumentationstechnisch grundsätzlich gleichartig sind.

Einige Beispiele aus Wagners Meistersinger mögen nun folgen. Die Beispiele entstammen dem Wahn-Monolog. Als erstes diene die Stelle nach den Worten: »... gleich wacht er auf, — dann schaut, wer ihn bemeistern kann!« Hier bricht das Orchester nach einer lebhaften Steigerung bis zum Forte (darin das Wahnmotiv — Hörner und Trompete —) mit einem Zweiunddreißigstellauf der beiden großen Flöten, der beiden Klarinetten und der Streicher plötzlich ab. Nun folgt eine Generalpause. Nach dieser setzt in den Streichbläsern wiederum das Wahnmotiv p ein. Das technische Mittel, das an dieser Stelle den Tonschatten unwirksam macht, ist die Generalpause. Wir hatten sie im gleichen Dienste bei Bruckners fünfter Symphonie kennen gelernt, dort in der reinen Instrumentalmusik, hier in der dramatischen Musik. Die Orchestersteigerung ist in Sachsens vorhin angeführten Worten begründet. Die angestaute psychische Energie entspannt sich in der Generalpause, und nun wenden sich Sachsens Gedanken dem lieblichen Nürnberg zu.

Ein zweites Beispiel bietet der Monolog in der Generalpause, welche dem Eintritt des Sommernachtsmotives in H-dur, $^3/_4$-Takt, vorangeht. Das der Generalpause vorangehende Anschwellen des Orchesters weist eine Steigerung auf gegenüber dem Anschwellen im vorigen Beispiel. Diese Steigerung ist zunächst gegeben in der Zusammensetzung des Orchesters aus kleiner Flöte, 2 großen Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 4 Hörnern, 2 Fagotten, 2 Trompeten, Baßtuba, Pauke, Streicher hier gegen 2 große Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 4 Hörner, 2 Fagotten, Trompete und Streicher dort. Die Steigerung liegt aber auch im motivischen Material. Dort ist die Steigerung entwickelt mit Hilfe des schön geschwungenen Lenzesgebotmotives, zu welchem sich im letzten Takt das markante Wahnmotiv gesellt, hier mit Hilfe des lebhaft hämmernden Prügelmotivs, staccato in chromatischer Aufwärtsführung; schließlich folgt ein schriller Sechzehntel-Sextolenlauf, dazu kommt noch das drängende Zeitmaß mit den nachschlagenden Vierteln in der Pauke und den Trompeten. Während im vorigen Beispiel die Generalpause auch dem Sänger gilt, ist dies hier erst vom zweiten Viertel der zweiten Pause an der Fall. Die erste der beiden Pausen mit dem letzten Viertel des vorangehenden und dem ersten des folgenden Taktes erfüllen Sachsens Worte: »Gott weiß, wie das geschah?« Die Worte werden durch die vorausgehende Orchesterentwicklung nicht überschattet, da die Stimme des Sängers auf der Bühne gegen das vertiefte, oder sogar verdeckte Orchester genügend kontrastiert. Das Mittel der Generalpause erfährt hier durch die Weiterführung der Singstimme eine feine Abstufung. Abermals versinkt Sachs in Träumerei, und nun folgt die herrliche Stelle: das Sommernachtsmotiv in gedämpften Violinen und Bratschen mit Begleitung der Harfe. Die Generalpause hat hier auch noch eine spieltechnische Bedeutung, nämlich die, den Streichern die zum Aufsetzen der Dämpfer nötige Zeit zu gewähren.

Noch eine dritte Stelle aus dem Wahnmonolog soll hier vorgebracht werden, es sind dies die zwei letzten Takte vor dem Beginn der zweiten Szene. Diese setzt ein mit dem p dolce beginnenden Terzquartakkord der Holzbläser und Hörner, in deren Klang die Harfe ihre Arpeggien mischt, dazu noch das as der Violoncelli. Zwei Takte zuvor ertönt fortissimo (2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 4 Hörner, 2 Fagotte, 1 Trompete, Streicher) der Dominantakkord von C-dur. Von den Bläsern setzen schon mit dem zweiten Viertel des Taktes 4. Horn und 2. Fagott aus, die übrigen Bläser erst mit dem letzten Achtel des Taktes, ausgenommen die Trompete, welche auch noch den folgenden Takt hindurch g aushält. In diesem Takt lassen die Streicher das schon im ersten Takt einsetzende Diminuendo auf dem

Akkord ausklingen, die vorhin erwähnte Trompete verstärkt den Baß der Violoncelli. Die Streicher geben noch das erste Achtel des folgenden Taktes. Hier wird der Tonschatten unwirksam gemacht durch das diminuendo Ausklingen des Akkordes in den Streichern und in der Trompete. Die Orchestersteigerung war begründet in Sachsens Entschluß; die folgende Szene muß mit zartem Kolorit einsetzen.

Die gleichzeitige Aufgabe, die störende Wirkung des Tonschattens aufzuheben, kommt neben seiner Bedeutung für die Szene im zweiten Aufzuge vor dem ersten Auftreten des Nachtwächters dem Nachtwächterhorn zu. Walter Stolzing gibt gerade seiner Wut über die Meister Ausdruck. Die Violinen stürmen in die Höhe unterstützt von der kleinen Flöte, dazu der aus 2 großen Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 4 Hörnern, 2 Fagotten und Bratschen ertönende Akkord, die Pauke wirbelt, die Violoncelli trillern, fortissimo erklingt nun, gebildet von sämtlichen Streichern (tremuliert) und von den Bläsern der Akkord (a c es ges [fis]) [1], zu diesem Akkord setzt das Nachtwächterhorn hinter der Szene mit fis ein. Mit dem ersten Achtel des folgenden Taktes setzen sämtliche Orchesterinstrumente aus und nur das Nachtwächterhorn tönt diminuendo während der mit einer Fermate versehenen Generalpause des Orchesters hinüber zum ersten Achtel des folgenden zarten H-dur-Satzes, welcher nach Walters leidenschaftlichem Ausbruch in die anmutige Stimmung der Sommernacht hinüberführt.

Mit diesem Beispiele möge unsere Studie geschlossen sein. Noch zahlreiche weitere Beispiele ließen sich vorführen, das Grundsätzliche unseres Gegenstandes dürfte aber mit den angeführten genügend dargelegt sein.

---

[1]) Die eckige Klammer soll andeuten, daß die Buchstaben nur die Akkordelemente geben aber nichts mit der Stellung des Tones in einer bestimmten Oktave zu tun haben.

Bemerkungen.

Das Ästhetische und die Kunst.

Von

Erich Major.

Die Grenzlinie zwischen dem Ästhetischen im weiteren Sinne und dem Künstlerischen im engeren ist noch nicht gefunden. Die beiden Gebiete berühren sich, aber sie decken sich nicht und das eigentliche Wesen des Unterschiedes ist nicht vollständig klargestellt. Ein kunstgewerbliches Ornament beispielsweise, die Kurven einer Tapete, die feinen Verzahnungen eines Uhrwerks sind sicherlich ästhetisch, jedoch niemals Kunstwerke. Bis ins Primitivste hinunter sehen wir, wie die Menschen versuchen, ihre Umgebung ästhetisch zu gestalten. Jeder empfindet sofort Mißbehagen, wenn etwa in einer Bücherreihe das mittlere Buch das größte wäre und die daneben stehenden kleiner. Ebenso spüren wir, selbst in der Haltung unseres Körpers, im Verhältnisse zu uns selber und zu unserer Umgebung unzweifelhafte Gesetze des Ästhetischen, die nicht verletzt werden können, ohne sofort das schärfste Mißfallen, ja eine sehr oft unverhältnismäßige Mißbilligung hervorzurufen. Ganz anders und scheinbar getrennt davon ist das Künstlerische. Im Kunstwerk wird ein gewisser Grad von Unregelmäßigkeit, von Willkürlichkeit, ja von Dissonanz beinahe gefordert. Jedes Kunstwerk, das rein ornamental gestaltet wäre, sich ganz nach dem Gesetze richten würde, das sich in den Ausschmückungen eines Tischläufers ausdrückt oder in der Schwingung und Biegung einer Lampe, wäre rettungslos der Langweile preisgegeben. Nicht die geistige Idee bedingt den Unterschied. Denn auch ein Ornament kann in seiner Art und durch mystische Deutungen idealen Wert erhalten und doch kein Kunstwerk sein. Es muß somit etwas anderes sein, was diese Differenzierung und das innerste Wesen dieses Gegensatzes ausmacht. Und da stoßen wir immer wieder auf die berühmte und noch immer als vollgültig betrachtete Kantische Lehre von dem interesselosen Wohlgefallen als Kriterium des Ästhetischen. Schon Nietzsche hat es mit Recht als Unding bezeichnet, daß Schönheit keine Begierden erwecken und nur eine Art von Kastratengefühl, ein ärmliches, blasses und dennoch süffisantes Behagen hervorrufen solle. Die Kantische Definition ist rein negativ. Sie will nur besagen, daß man keine praktischen Ziele beim reinen Anschauen des Ästhetischen verfolgen könne, daß sich das Schöne vom Angenehmen unterscheide. Den positiven Inhalt des Kunstgefühls hat jedoch Kant nicht gefunden und er gibt nur eine Abgrenzung und noch dazu eine sehr zweifelhafte, da ja beispielsweise die Gegenstände chinesischer Kunst zum größten Teil praktische Nebenziele verfolgen, ohne jedoch zu sagen, was innerhalb der Grenzen der Interesselosigkeit das Besondere und Spezifische des Ästhetischen ausmacht.

Wenn man diesen Begriff überhaupt annimmt, so gibt es nur ein Gebiet, für das er wirklich in gewissem Maße zu passen scheint, nämlich das Ästhetische im weiteren Sinne. Wenn ich die Verflechtungen einer Sessellehne betrachte, so ist diese Regelmäßigkeit gewiß ästhetisch und wirkt im Sinne eines Wohlgefallens, das

sicherlich als solches mit praktischen Erwägungen nichts zu tun hat, so sehr auch der Ursprung dieser Ornamantik mit Gesetzen des Praktischen verwoben sein mag. Positiv gesprochen, zeigt sich in ästhetischen Kurven das freiwillige Befolgen des ökonomischen Prinzips, ferner das Streben, dem Auge nach den Gesetzen des menschlichen Körpers Doppelseitigkeit zu geben und zu gleicher Zeit in den Linien Bewegungsformen darzustellen, die angenehme Wirkung haben. Die Kurven oder die Farben oder die Töne bei Etüden, die beiläufig die Verpflanzung des Ornamentalen ins Musikalische sind, gehorchen den Gesetzen der Spannung und Lösung der körperlichen Reize, ferner dem Bedürfnis des Organismus nach Reichhaltigkeit der Einwirkung, nach Funktionslust und nach Kontrastwirkung. Diese Gesetze bieten jedoch nur die Wesenheiten des Rahmens, und nie und nimmer wird diese ästhetische Regelmäßigkeit künstlerische Wirkung im eigenen und echten Sinne hervorrufen. Denn ihr fehlt der wesentliche Umstand, das eigentliche Kriterium des Künstlerischen, und das ist gerade die von Kant verpönte und von einer asketischen und lebensfremden Ästhetik abgewiesene Begierde.

Man versuche einmal die Wirkung des Kunstgewerblichen bei sich selber zu beobachten. Der Unbefangene wird nach längerer Besichtigung eine eigentümliche Abspannung empfinden, ein Gefühl nahe der Langweile, weil eben alles Anschauen dieser Art uninteressiert bleibt, weil der Kontrapunkt fehlt, das Bewegte der Empfindung, die beim echten Kunstwerk nicht in sich ruhend ist, sondern wie bei allen starken Reizen motorische und vasomotorische Wirkungen hervorruft. Man versuche es einmal, ein solches Ornament wirklich fortlaufend zu verfolgen. Binnen kurzem wird sich vollkommener Überdruß einstellen und ein gleichsam physiologischer Ärger, der uns zwingt an etwas anderes zu denken und aus der Regelmäßigkeit, aus dem Anblick der einschläfernden Ranken, aus diesem leeren Wohllaut ins Lebendige und »Interessierte«, mit einem Worte: in die Begierde zu flüchten. In diesem Moment liegt für uns der wesentliche Unterschied und die Grenzlinie des Kunstwerks. Das Ornament erweckt Behagen, ebenso die gut gegliederte prosaische Rede mit der richtigen Abwechslung der Vokale und der »normalen« Gliederung des Satzbaus. Das Kunstwerk dagegen ist niemals »normal«, sondern immer wächst es aus den Elementen des Behagens zu dem Triebhaften, Elementaren und zu der Dämonie, die auch das Unlustvolle, das Unharmonische, ja das Peinliche für sich zu erobern vermag.

Was ist Begierde? Sie bedeutet eine Triebäußerung, verbunden mit einer Vorstellung. In dieser Gemeinschaft ergibt sich zu gleicher Zeit eine Doppelseitigkeit. Die Triebäußerung ist schmerzhaft und entladet sich in dem Schrei des Kindes nach der Mutterbrust und in den Qualen des Liebenden. Die Vorstellung, der geistige Anblick des Begehrten dagegen ist lustvoll und bewirkt die seligen Ekstasen bei der sich nähernden Erfüllung, die vorwiegende Freude an der Gewährung, an dem Anteros, der Gegenliebe, wie sie die Griechen geistvoll als Gegenwert zum Eros verkörperten. So mischen sich Lust und Unlust, Freude und Leid, Kühnheit und Angst, Streben nach dem Wirklichen und phantastisches Ausgreifen in der Begierde, die nach unserer Ansicht zum Kunstwerk leitet. Aber noch ist der exakte oder zum mindesten der Indizienbeweis nicht geführt, daß es sich tatsächlich bei der künstlerischen Empfindung im Gegensatze zur ästhetischen im allgemeinen um Begierde handelt. Vor allem ist die Einhaltung der Grenze zwischen Gefühl und Begierde sehr schwierig, Leiden setzt sich in die Begierde der Tränen um, wie sie schon Homer genannt hat und in den Wunsch, das Leidvolle auszuschalten. Lust wieder mündet in Gelächter, oft auch in Tränen oder in frohmütige Bewegung und in die Begierde der Aneignung. Das Wesentliche des Gefühls im Gegensatze zur

Begierde ist jedoch zweierlei: Einheitlichkeit und Ruhe. Wer Lust empfindet, wird solange das Gefühl haben, als diese Lust eben nicht in die Bewegung übergeht, noch nicht das Zufassen nach dem Gegenstand, den Willen auslöst, ihn zu besitzen. Ebenso wird Unlust die ruhige Trauer sein, die noch nicht physiologische Sekretion, noch nicht den Abscheu erzeugt und den Gegenpol zwingend und lockend in das Bewußtsein bringt. Prüft man nun die künstlerische Sensation, im Verhältnis zu diesen Abzweigungen, so möge sich jeder einzelne fragen, was er in seinen stärksten Erschütterungen empfunden hat, in den Augenblicken, wo er nicht aufnehmend oder mindestens nicht aufnehmend allein dem Kunstwerk gegenüberstand, und er wird finden, es ist nicht die eigentümliche Annehmlichkeit wie beim Betrachten einer schönen Farbe, einer rein geformten Ledertasche, einer richtig geschweiften Brosche und einer selbst zierlich angeordneten feinen Wohnung. Es ist auch nicht die unzweideutige Ablehnung wie bei offenbarer Asymmetrie von Gegenständen, bei fleckigen Kleidern, abgebrochenen Flaschen oder falsch gearbeiteten und gestellten Sätzen. Sondern es ist eine neue, über beide Empfindungen hinausgehende, sie beide gleichsam in eine Hülle spannende und durch starke Ladung von Geistigkeit veränderte Erregung. Nehmen wir die zweite Sinfonie von Mahler, diese vielleicht höchste Leistung eines modernen Genius. Ist es »Lust«, die uns bei dieser Musik ergreift, ist es »Unlust«, fühlen wir uns angezogen, abgestoßen, sind wir erfreut oder empfinden wir Gram? Keines von all dem und doch alles zusammen, es ist Begeisterung am Wohlklang und doch wieder das eigentümliche Ziehen und Zerren an unserem Innersten, die strömende Bewegung, die Plato in unvergleichlicher Plastik mit der Wachstumsempfindung verglichen hat, als regten sich, wie er im Phädrus sagt, die alten Schäfte der Flügel, die wir auf unserem Himmelssturze verloren haben. Ja, selbst bei der lustvollsten Musik, bei »Figaros Hochzeit«, ist es nicht »Lust«, die wir empfinden, viel mehr eine prickelnde, aufwühlende, beinahe schmerzhafte Erkenntnis der Vollendung. Der Abgrund zwischen Gefühl und Begierde, darin ist der Unterschied zwischen dem Ästhetischen und dem Künstlerischen verborgen. Daß man »keusch«, in meiner Sprache erotisch begehren kann, das ist das dem Philister unlösbare Geheimnis der Kunst, und in dem Unverständnis für diese spezifisch künstlerische, auch sinnliche und dennoch vom rein Physiologischen freie und daher »reine« Begierde beruhen alle muckerischen Hetzen gegen die Kunst und ihre Freiheit dem Nackten und dem (sobald unkünstlerisch betrachtet), »Unsittlichen« gegenüber. Dieses ewig Harmlose, dieses vollkommene Billigen des Begehrten und des Begehrens, dieser Zusammenschluß von Körper und Geist mit dem Geist als Führer, darin liegt für den Dutzendmenschen das Unheimliche, ja oft Widerliche und Abschreckende der Kunst, während darin doch nur das Inkommensurable im Sinne Goethes ist, das seltsame Schweben zwischen Göttlichem und Menschlichem, zwischen Erdenleid und Himmelsfreude, der Dämon.

Nun könnte man einwenden, es handle sich nicht um eine Begierde, sondern um ein gemischtes Gefühl, etwa, wie wenn man Trost im Ausweinen finde oder mit allzu vieler Freude die Wehmut des Vergehens verknüpfe. Eine Begierde könne nur in dem Wunsche nach Besitzergreifung eines Gegenstandes liegen. Hierauf ist zu antworten: Es mag sein, daß beim Rezeptiven das künstlerische Empfinden manchmal im Gefühl stecken bleibt und zu schwach, zu unbestimmt ist, um sich zur Begehrung zu erhöhen. Unmöglich ist dies aber bei der Hauptperson des künstlerischen Prozesses, dem Schöpfer des Künstlerwerkes, dem Produktiven. Denn sonnenklar ist es, daß er wirklich etwas besitzen und haben will, daß er den geistigen und körperlichen Stoff verschmelzen, den Gegenstand seiner Sehnsucht zwingen und im toten Stoff befestigen möchte. Diese Begehrung, die mit stürmischer, oft unab-

weislicher Intensität den Schaffenden überfällt, diese »Brunst« (Wagner), dieser gewaltige Drang kann nicht mehr mit »Gefühl« verwechselt werden, er ist nicht mehr Ruhe, nicht mehr Beschauung, nicht mehr passives Wirkenlassen, sondern höchste Aktivität, ein Stürmen der visionären und plastischen Fähigkeiten, ein Zusammenklang von Schmerzlichem und Lustvollem, wie ihn in dieser Schärfe nur die Begierde bietet, die schon der Rezeptive, der Hörer im guten Sinne des Wortes, wenn auch in Schattenhaftigkeit und rudimentär empfindet. Nun wäre noch das Problem zu lösen: Die Begierde wonach? Hier erhebt sich jedoch eine Frage, die nur in Umrissen besprochen werden kann. Die Sehnsucht nach Verewigung, die hier an erster Stelle steht, hat insbesondere Schmarsow in seinem großen Werk über die Grundbegriffe der Kunstwissenschaft betont, worin er sagt: es komme darauf an, die Gegenstände dem ewig wechselnden Strome des Werdens und Vergehens zu entrücken, sie hinzustellen zu freiem Genuß, ja eben diese Werte als anerkannte zu verewigen für den Menschen, sei dies der Schöpfer des Werkes allein oder seinesgleichen allesamt. Auch in seinem letzten großen Essay in diesen Blättern entwickelt er denselben Gedanken und er führt dieses Prinzip auch aus der primitiven Kunst hervor, indem er darstellt, daß die Halskette der Frauen nichts anderes bedeutet, als die »beharrende Wiederholung« der Liebkosung eines geliebten Mannes, ebenso die Umrahmung der Stirne, der Augen und Ohren. »Das Ornament selbst ist in all seinen mannigfachen Variationen nichts anderes als ein Niederschlag des mimischen Spiels um solchen Wert herum, des anerkennenden Verweilens und beteuernden Wiederkehrens im Erfassen des gefundenen Wertes. Eben die nachfühlende, genießende Wiederholung der ähnlichen Gebärde ist der Sinn, der allem Reichtum der Motive, allen Abwechslungen der Form für den nämlichen Inhalt zugrunde liegt.« Schmarsow geht somit im gleichen Gedankengang wie unabhängig von ihm der Verfasser von dem Grundsatze aus, daß das Produktive den Vorrang in der Ästhetik habe und in seinem letzten großen Aufsatz in dieser Zeitschrift spricht Schmarsow wieder den Gedanken der Verewigung aus und bezeichnet das Schaffen als die Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt.

Diese Definition, so fruchtbar und bedeutsam sie sein mag, erscheint uns jedoch als zu unbegrenzt, zu allgemein und zu vieldeutig. Denn zu dem Wunsche, dem Begehren nach Verewigung muß noch ein weiteres bestimmendes Merkmal hinzutreten, weil sonst die Abgrenzung zur Wissenschaft, zur Geschichte, zur Philosophie, zu den halbmechanischen Fähigkeiten wie Photographie und Kinematograph nicht möglich wären. Es ist das Moment des Sinnlichen, die Begierde nicht nach der künstlerischen Handlung, denn sie ist ja Verewigung, sondern nach einer bestimmten Art des Gegenstandes dieser Handlung und nach bestimmter Art der Verewigung. Der Wille zur Verewigung muß sich, wenn er künstlerisch sein soll, mit der Begierde nach dem Geliebten vermählen, er muß in gegenständlicher Richtung bestimmt sein durch das Sehnsuchtweckende oder Sehnsuchtstillende, durch die Atmosphäre der rein sinnlichen Erregung, hervorgerufen durch Hörbarkeiten, Sichtbarkeiten und Tastbarkeiten, die unser Liebesvermögen berühren. Er muß, sei es im Sinne der Schmerzphase, wenn man so sagen darf, dieser Begierdenkurve arbeiten, indem er die Strebung selbst in ihrer heftigen, unrastvollen, oft grausamen, ja wahnsinnigen Gewalt darstellt oder im Sinne der Lustphase, wenn der Gegenstand dieser Sehnsucht nähergerückt ist und die Begierde sich besitzend glaubt und in der Erfüllung bereits zu schwelgen scheint.

Was ist neben solchen Kräften die hausbackene Empfindung des Ästhetischen im allgemeinen, die stumpfe Behaglichkeit dieses einschläfernden Paradieses. Wie

sollte erklärt werden, daß die heftigsten Strebungen, ja Verbrechen künstlerisch wirken können, wenn nicht schon im Wesen, in der Entstehung der Kunst eine Affinität zur Begierde läge, als deren heftigste Äußerungen solche Abnormitäten sich darstellen. Nein, da ist eine entscheidende, psychologisch wesentliche Kluft, und das Ästhetische im weiteren Sinne ist eben nur Dienerin des Künstlerischen, ein Hinlocken des Gemüts zu jener Höhe, wo dann eben »Lust« und »Unlust« aufhören und das »Erleben« beginnt; ein Luxusgefühl, eine Empfindung höheren, bewegteren Daseins. Lust und Unlust sind nur Stufen, nur Helferinnen der großen schöpferischen Auseinandersetzung, die das Kunstwerk hervorbringt. Die reine Begierde, die ewige Sehnsucht ist es, die das Künstlertum erzeugt.

Fichte und die Lehre von der „romantischen Ironie".

Von

Carl Enders.

In ihrem Aufsatz »Die romantische Ironie« (in dieser Zeitschrift XIII [1918], S. 270 ff.) will Käte Friedemann zeigen, daß die allgemeine Annahme einer Einwirkung Fichtes auf die Lehre von der romantischen Ironie nicht richtig sei. Diese Überzeugung wird ihr erweckt einmal »durch die Aussprüche der Romantiker über das Wesen der Ironie, die nicht auf eine Verherrlichung des Ich, sondern im Gegenteil auf dessen Preisgabe an den Geist des Universums deuten, und zweitens durch das gänzliche Fehlen irgendwelcher Hinweise darauf, daß hier tatsächlich ein Einfluß Fichtes vorgelegen. Somit (schließt sie) scheint der von Hegel stammenden und immer weiter verbreiteten Behauptung jeder sichere Boden entzogen zu sein«.

Ich kann diesen Ausführungen durchaus nicht beistimmen [1]). Vor allem scheint mir ein methodischer Fehler vorzuliegen, wenn die Verfasserin sich für ihre Darlegungen auf die Aussprüche beschränkt, in denen das Wort Ironie vorkommt. Wo würden wir in der Erforschung geistiger Zusammenhänge hinkommen, wenn wir dieses äußerliche, hier als selbstverständlich vorausgesetzte Prinzip anerkennen wollten? Welche lebensfremde Auffassung geistiger Lebensprozesse liegt dem zugrunde! Und dabei handelt es sich hier um eine Bewegung, welche das »Symphilosophieren« auf ihr Banner geschrieben hat! Es kommt doch wahrlich nicht auf das Wort an, sondern auf den ganzen Begriffskomplex, in dem ein Glied durch dieses Wort bezeichnet wird. Die Ironie ist, wenn sie auch, was ja bei der gewollten Vermischung aller geistigen Betätigungsweisen (Philosophie, Kunst, Moral) bei Friedrich Schlegel selbstverständlich erscheint, nicht rein ästhetisch ist, doch aus ästhetischen Betrachtungen heraus geboren. Und so müssen zum wenigsten alle Äußerungen über Poesie, das Wesen des Künstlertums usw. herangezogen werden. Käte Friedemann behauptet nun, es widerspräche durchaus der Art Friedrich Schlegels, in den Athenäumsfragmenten sowohl von Fichte wie von der Ironie zu sprechen, ohne beide je miteinander in Zusammenhang zu bringen. Denn er sei keine unbewußte Natur und gebe sich stets Rechenschaft über die Einwirkungen, die er erfahren habe. Den Beweis für diese kühne Behauptung bleibt sie schuldig.

---

[1]) Die Behauptung, die romantische Ironie beruhe auf dem Grunde der romantischen Auffassung vom Tragischen, lasse ich hier auf sich beruhen.

Sie verweist nur darauf, daß ich in meinem Buche über Friedrich Schlegel, Leipzig 1913, S. VII, eine andere Auffassung vertreten habe. Ich stehe sogar auf einem noch viel radikaleren Standpunkt. Ich glaube, daß es so bewußte Naturen, wie sie eine in Schlegel sehen will, in reichbewegten Kulturkreisen überhaupt nicht gibt. Kein Mensch, am wenigsten aber ein so gärender und in voller Revolution befindlicher, wie Schlegel einer im Jahre 1798 war, gibt sich in dieser mathematisch-starren Weise Rechenschaft von den Quellen aller Einzelheiten seines Denksystems, insbesondere dann nicht, wenn wie bei Friedrich Schlegel diese Anregungen in seine eigene auf individuelle Naturanlage gegründete Anschauungswelt sich einfügen derart, daß sich schwer sagen läßt, ob die Anregung ihm weiter entgegengekommen ist als er ihr. Für Friedrich Schlegel habe ich die irrationale Grundlage seines Wesens doch nicht nur in der Einleitung behauptet, sondern durch das Buch eingehend erwiesen.

Käte Friedemann sagt nun, Schlegel habe ja für die Lehre von der Ironie (wie alle Romantiker) wiederholt auf Vorbilder hingewiesen, auf Sokrates, Sophokles und Shakespeare, niemals aber in solchem Zusammenhang auf Fichte. Das ist ein Trugschluß. Auf Fichte konnte in solchem Zusammenhang gar nicht verwiesen werden. Dort handelte es sich um Theoretiker und Praktiker der Ironie, um den Lehrer und um die Meister der Vorstufen. Das war freilich Fichte nicht; er hat weder eine Lehre der Ironie als solche formuliert, noch hat er die Ironie künstlerisch gehandhabt. Die immer nur behauptete Beziehung Fichtes zu dieser Lehre Schlegels besteht darin, daß er Begriffsstützen für ihren Bau geliefert hat. Das ist aber etwas ganz anderes.

Prüfen wir nun die Beweisführung Käte Friedemanns einmal nach. Sie kennzeichnet das Verhältnis der romantischen Persönlichkeit Schlegels zum Universum ganz richtig: »Das Ich fühlt sich klein in seiner Endlichkeit dem unendlichen Universum gegenüber (S. 274), das ihm aber nicht, wie bei Heine und Brentano als die Macht der brutalen Außenwelt über die Welt der Seele entgegentritt, sondern als das Ganze, dem der Teil sich liebend hingibt, in das er sich freudig zu verlieren vermag und mit dessen innerstem Wesen er sich eins weiß.« Sehr richtig: mit dessen innerstem Wesen er sich eins weiß! Noch mehr: mit dem er sich in den Augenblicken der romantischen Ironie geradezu, wenn auch nur momentan, identifiziert. Dieser Gedanke wird zu Unrecht nicht in gleicher Weise ausgeführt, wie der Gedanke des Bewußtseins von der Kleinheit des Ichs, wenn das Gefühl der Einheit zurücktritt. Denn nun heißt es weiter: »Wir haben es hier im Grunde mit drei Faktoren zu tun: mit dem Ich, der empirischen Welt und dem Universum, das uns niemals als Erfahrung, sondern immer nur als Idee gegeben oder eigentlich aufgegeben ist. Um des letzteren willen leiden die beiden ersten, aber das Ich betrachtet sich selbst sowie die Welt des äußeren Geschehens, »die Begebenheiten, die Menschen, kurz das ganze Spiel des Lebens«, als Spiel, das heißt mit Ironie, um des Ernstes jenes Allumfassenden willen, das ihm Universum oder Gottheit heißt«. Hier liegt der Fehler in der begrifflichen Ableitung. Wir haben es bei Schlegel nicht mit drei, sondern mit vier Faktoren zu tun. Es handelt sich nicht um ein Ich, sondern um zwei verschiedene Ich, um das hier allein berücksichtigte empirische Ich und um das absolute Ich, welches als praktisches Ich das ausführende Organ des Universums im Zustand der romantischen Ironie ist. Die Polarität von Zentrum und Peripherie (das sind doch die letzten Grundbegriffe von Schlegels Lehre) wird auf der einen Seite vertreten durch die empirische Welt und ihre Erscheinung in der Persönlichkeit, das empirische Ich, auf der anderen Seite durch das Universum und seine Erscheinung in der Persönlichkeit, das absolute Ich. Es

muß also heißen: Um der letzteren willen (Universum und absolutes Ich) leiden die beiden ersten. Und wenn Käte Friedemann fortfährt: »aber das Ich betrachtet sich selbst als Spiel«, so wirft sie in verwirrender Weise diese beiden Ich zusammen. Es muß heißen: das absolute Ich betrachtet das empirische Ich als Spiel.

Zu der Auffassung von der Selbsthingabe, welche jene Stimmung heiterer Ironie erzeugt, »die sich gegen das Ich selbst kehrt, weil der einzelne Mensch als solcher mit allem, was ihm das äußere Leben zu bringen vermag, nicht wichtig genug ist, als daß man ihn ernst nehme«, zu dieser Auffassung soll jene andere durchaus im Widerspruch stehen, die das Wesen der romantischen Ironie gerade in der Verherrlichung des souveränen Ich der Welt gegenüber erblicken möchte. Sie steht damit nicht im Widerspruch. Es ist die Machtvollkommenheit des absoluten Ich, das sich »mit dem innersten Wesen des Universums eins weiß«, welches sich diese selbstgeschaffene Welt in jedem Augenblick wieder zerstören kann. In der Tat ist der Fichtesche Gedanke, der in der Entstehungszeit der Lyzeums- und Athenäumsfragmente mit voller Wucht auf das sich entwickelnde System Schlegels einwirkt, voll und ganz zur Geltung gekommen. Weshalb Fichte nicht als Lehrer und Meister der Ironie selbst genannt werden kann, ist oben ausgeführt worden. Wenn dagegen Käte Friedemann das Gegenargument aufstellt, Friedrich Schlegel bringe, statt Fichte zu nennen, die Ironie direkt mit dem Begriff der Selbstvernichtung in Verbindung, und wenn sie sich dabei auf das Athenäumsfragment 305 bezieht [1]), so muß doch festgestellt werden, daß es dort heißt: »Absicht bis zur Ironie und mit willkürlichem Schein von Selbstvernichtung ist ebenso wohl naiv als Instinkt bis zur Ironie.« Es handelt sich hier doch ersichtlich wieder um die beiden Pole. Die Ironie begreift sie beide, die Absicht und den Instinkt. Die Willkür ist für den tieferen Blick nur scheinbar, weil das vom Universum inspirierte und in die Persönlichkeit wirkende absolute Ich doch im letzten Grunde naiv ist. Letzthin ist eben die Selbstvernichtung auch nur positive Auswirkung, nicht negative, deshalb *sub specie aeternitatis* gar nicht Vernichtung, sondern Schöpfung, *conditio sine qua non* der Schöpfung. Daß der Instinkt bis zur Ironie naiv ist, das leuchtet ja jedem sofort ein. Es soll deshalb gesagt werden, daß Absicht bis zur Ironie ebenso naiv ist. K. Friedemann stützt sich also auf eine Stelle, die beim näheren Zusehen das Gegenteil von dem beweist, was sie beweisen soll. Und sie hat andere Stellen, wo auch von Ironie und Selbstvernichtung zusammenfassend die Rede ist, wie Athenäumsfragment 51 u. a. einfach beiseite gelassen, obwohl sie eine von den ersten Forschern vertretene Meinung als einen großen Irrtum mit leichter Gebärde abtun will. Dieses letztere erläutert Nr. 305 durchaus gegen die Auffassung Käte Friedemanns. Es heißt da ausdrücklich: »Naiv ist, was bis zur Ironie oder bis zum steten Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung natürlich, individuell oder klassisch ist oder scheint.« Ironie wird also ausdrücklich identifiziert mit dem steten Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung.

Friedrich Schlegel hat sich aber auch ganz unzweideutig zu der Frage des Verhältnisses von absolutem und empirischem Ich gerade in einer kritischen Stellungnahme zu Fichteschem Geist ausgesprochen. In der Rezension des Niethammerschen Philosophischen Journals (von 1797!) führt er in Besprechung der Niethammerschen »Briefe« aus [2]): »Wenn, wie er behauptet, nur dem transzendentalen Subjekt absolute Freiheit beigelegt werden kann, die er dem empirischen mit dem vollsten Recht und den bündigsten Beweisen abspricht; wenn die praktische

[1]) Minor, Schlegels Jugendschriften II, S. 253.

[2]) Enders, Fr. Schlegel, S. 301 ff., Minor II, S. 103 ff.

Selbstbestimmung durchaus nur mittelbar sein kann, so gibt's überall keine Praxis, d. h. (eben) Bestimmung des Empirischen durchs Absolute. Eine durchaus nur mittelbare Selbstbestimmung enthält schon einen inneren Widerspruch: es wäre gar keine Selbstbestimmung und kein Selbst. Alle Vermittlungen sind empirisch: man kommt dem Absoluten dadurch um nichts näher und bleibt immer in den Schranken. Daraus würde folgen, daß die Schranken absolut wären, das Ich aber relativ. So ist es im theoretischen Gebiet. Gibt es ein praktisches Gebiet und eine praktische Aufgabe, die nicht an das reine Ich ergehen kann: so muß es auch ein praktisches Ich geben. Denn von dem empirischen Subjekt als solchem, dessen Selbsttätigkeit durch Naturgesetze beschränkt ist, gänzliche Vernichtung aller Schranken absolut zu fordern, wäre widersprechend. Das praktische Ich ist das Absolute, insofern es das empirische bestimmt oder umgekehrt. Die Möglichkeit dieser Bestimmung, die nur unmittelbar sein kann, worauf es hier eigentlich ankommt, folgt von selbst, wenn das reine Ich absolut ist. Es gibt dann keine Schranken, als die es sich selbst gesetzt hat, also auch wieder durch sich selbst muß aufheben können. Wird von der Zeit abstrahiert, wie in praktischer Rücksicht davon abstrahiert werden muß und soll [1]: so ist die Macht des Willens unendlich. Ein einziger synthetischer Entschluß kann als erstes Glied einer unendlichen Progression von steten Freiheitserweiterungen die Ursache der gänzlichen Vernichtung aller Schranken sein. Wie könnte die Kraft beschränkt sein, deren Produkt absolut ist,« das absolute Ich Fichtes. »Freilich aber darf man nicht,« fährt er fort, »wie so häufig geschieht, was nur fürs praktische gilt, auch aufs empirische Subjekt übertragen.« »Wir können uns nicht mit einem Schwertstreich heilig machen.« Das war die Jakobische Tendenz, die er in der selbstreinigenden Rezension von Jakobis »Woldemar« so scharf und witzig abgelehnt hatte. »Es gibt gewiß keinen größeren Unsinn, als zu sagen: Soeben habe ich mich durch reine Vernunft selbst bestimmt.« Schlegel unterscheidet also ganz klar Fichtes reines Ich und empirisches Ich. Das empirische ist in die Schranken gebannt, die nur in unendlicher Progression überwunden werden können. Das reine Ich erscheint als theoretisches, indem es die Schranken setzt, als praktisches, indem es sie überwindet, vernichtet, als absolutes, indem es im Unendlichen vollendet ist.

Die ästhetische Genialität des romantischen Künstler-Menschen ergibt sich daraus nun in Anlehnung an die (Hemsterhuissche) Vorstellung, daß das Absolute oder Wesentliche zur Erscheinung hindrängt. Das Kunstwerk entsteht parallel der Welt als Mikrokosmos, der schöpferische Geist ist das Vehikel des Absoluten; das reine Ich wirkt in ihm. Entsprechend der Setzung der Schranken durch das theoretische Ich ergibt sich im Gebiet des Ästhetischen die Beschränktheit des sinnfälligen Ausdrucks in der Gestaltung (ganz wie bei Hemsterhuis). Das empirische ästhetische Ich könnte diese Beschränktheit in der Gestaltung einer absoluten Idee auch nur in unendlicher Progression überwinden. Das praktische ästhetische Ich, das verlangt, daß die Gestaltung die absolute Idee völlig zur Anschauung bringe, gibt den Antrieb. Die Genialität des romantischen Künstlers besteht nun darin, daß das praktische Ich in der schöpferischen Sphäre seines künstlerischen Schaffens die unendliche Progression überfliegt und die Schranken der empirischen Gestaltung von der momentan erfaßten absoluten Idee her sieht und beurteilt, ja, für diesen Moment vernichten kann, um in der Vernichtung die Idee schöpferisch-intuitiv auf-

[1]) In empirischer Rücksicht kann davon nicht abstrahiert werden, weil der Zeitbegriff ja eine unlösliche Anschauungsweise endlicher Wesen ist.



leuchten zu lassen. Und der Zustand, in dem das gelingt, ist der der romantischen Ironie. Sie ist verankert in diesem Gedankenkomplex. Ich kann mir nicht helfen, ich sehe Schlegel lächeln über einen Versuch, sie in solcher Anklammerung an das Wort und sein Vorkommen, an diese empirische Stoffverbindung von Lauten und Buchstaben, erklären zu wollen.

So bleibt also die Einwirkung Fichtes auch nach der Anfechtung durch Käte Friedemann bestehen. Nach den letzten Ausführungen, die natürlich noch in gleichem Sinn erweitert werden können, ist es klar, daß es im Wesen der in der Begabung mit der romantischen Ironie, diesem steten Wechsel von Selbstvernichtung und Selbstschöpfung bedingten romantischen Dichtart liegen muß, »daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann«. »Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden, und nur eine divinatorische Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal charakterisieren zu wollen,« eine Kritik also, die auch vom praktisch gewordenen absoluten Ich getragen wäre. »Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide.« An dieser Schlegelschen Festlegung (Athenäumsfragment 116) ist nicht zu deuteln. Wie der Begriff Willkür aufzufassen ist, haben wir oben gesehen. Er ist die volle Freiheit von Schranken des in der Persönlichkeit wirksamen Universums, *sub specie aeternitatis* also gar keine Willkür, sondern nur willkürlicher Schein; als Willkür nur dem empirischen Ich erscheinend, das sich der Vernichtung preisgegeben sieht.

Einige Fragmente [1]) werden das Bild noch lebensvoller machen. »Nur derjenige kann Künstler sein, der eine eigene Religion, eine originelle Ansicht des Unendlichen hat« (Idee 13). Ist hier das Gefühl der Abhängigkeit des Auserlesenen betont, so die Souveränität des Künstlers, auf dem der Abglanz des in ihm wirksamen Universums ruht, in der Idee 43: »Was die Menschen unter den anderen Bildungen der Erde, das sind die Künstler unter den Menschen.« In der Idee 114 heißt es: »Keiner soll bloß Repräsentant seiner Gattung sein, sondern er soll sich und seine Gattung auf das Ganze beziehen, dieses dadurch bestimmen und also beherrschen.« Zwar heißt es in der Idee 113 von einem Pol her: »Der Künstler, der nicht sein ganzes Selbst (sein empirisches!) preisgibt, ist ein unnützer Knecht«, und die Idee 131 führt dazu aus: »Der geheime Sinn des Opfers ist die Vernichtung des Endlichen, weil es endlich ist«, und »Menschenopfer sind die natürlichsten Opfer.« Aber »der Mensch ist mehr als die Blüte der Erde; er ist vernünftig, und die Vernunft (die sich eben aus dem Universum, von Gott her in ihm manifestiert) ist frei und selbst nichts anderes, als ein ewiges Selbstbestimmen ins Unendliche ... In der Begeisterung des Vernichtens offenbart sich zuerst der Sinn der göttlichen Schöpfung. Nur in der Mitte des Todes entzündet sich der Blitz des ewigen Lebens.« Hier ist es wieder deutlich ausgesprochen: Die Selbstvernichtung (des Empirischen) ist nichts ohne die mit und aus ihr geborene Selbstschöpfung (des Absoluten). Beides vollzieht sich in, gegen und durch das Ich, das »Selbst«. Und die Idee 44 verkündet, vom Nur-Ästhetischen absehend, wie das Göttliche selbst im Menschen wirksam wird und durch ihn sich offenbart: »Gott erblicken wir nicht, aber überall erblicken wir Göttliches, zunächst und am eigentlichsten jedoch in der Mitte eines sinnvollen Menschen ... Nur der Mensch kann göttlich dichten und denken und mit Religion leben ... Ein Mittler ist derjenige, der Göttliches in sich wahrnimmt und sich selbst vernichtend preisgibt, um

[1]) Vgl. dazu meine Gruppenanordnung in dem Bändchen der Inselbücherei Nr. 179.



dieses Göttliche zu verkündigen, mitzuteilen und darzustellen ... Vermitteln und Vermitteltwerden ist das ganze höhere Leben des Menschen, und jeder Künstler ist Mittler für alle übrigen.« Und »ein Künstler ist, wer sein Zentrum in sich selbst hat« (aus Idee 45). Auch da, wo er als Schriftsteller von der Notwendigkeit spricht, sich im Ausgeben der Welt gegenüber zu beschränken, meint er, das sei der beste Prüfstein des großen Schriftstellers, »denn man kann sich nur in den Punkten und an den Seiten selbst beschränken, wo man unendliche Kraft hat, Selbstschöpfung und Selbstbeschränkung« (Lyzeumsfragmente 37).

Es ist also wieder zum mindesten sehr einseitig, wenn Käte Friedemann der Frühromantik nur die begeisterte Resignation eines Spinoza zuschreiben will. Es lebt in ihr auch das Gefühl göttlicher Überlegenheit über alle Kreatur, jenes Bewußtsein einer geistigen Herrschaft, das in Novalis so bezeichnend zum »magischen«, die empirische Welt zur Unterwerfung zwingenden Idealismus sich verdichtet. Erst als dieser Glaube schwankt und erlischt, wird der Platz frei für den geoffenbarten Glauben der Kirche, das Dogma.

Regelmäßigkeit und Gesetzmäßigkeit in der Architektur.

Von

Leo Adler.

Tritt man an die geschichtliche Betrachtung der Baukunst nicht nur unter dem Gesichtspunkt der Tatsachenforschung heran, sondern wirft man die Frage nach ihrer gesetzmäßigen Entwicklung auf, so stößt man nur zu bald auf den erschwerenden Umstand, daß die kunstwissenschaftliche Terminologie häufig an einer beklagenswerten Verschwommenheit leidet, daß das betreffende Wort über seinen Begriffsinhalt gar nichts aussagt. Allerorten tritt die schon von Wölfflin beklagte Tatsache zutage, daß in der Kunstwissenschaft die begriffliche Forschung mit der Tatsachenforschung nicht Schritt gehalten hat [1]). Für die Architektur kommt noch ferner der Umstand hinzu, daß es sich in der Mehrzahl der Fälle um übertragene Begriffe handelt, die auf dem Gebiete der Schwesterkünste gewonnen sind; ich brauche nur auf den alten und scheinbar unlöslichen Streit um den Begriff des Malerischen und Unmalerischen in der Architektur hinzuweisen [2]). Soll also eine Betrachtung im genetischen Sinne erfolgen, so ergibt sich zuvor die Notwendigkeit der Untersuchung und Zergliederung der wichtigsten Begriffe sowohl formal-ästhetischer als auch prinzipiell-genetischer Art im Gebiete der Architektur. In den folgenden Zeilen soll unter diesem Gesichtswinkel die Regelmäßigkeit und Gesetzmäßigkeit in der Baukunst einer Betrachtung unterzogen werden.

Fr. Th. Vischer definiert die Regelmäßigkeit als die »gleichmäßige Wiederkehr unterschiedener doch gleicher Teile. Niemals kann ein ganzes Schönes darin erschöpft sein; nur als Teil in einem ganzen Schönen kann streng Regelmäßiges auftreten: mathematische Formen wie Quadrat, Kreis, Würfel, Kugel, gleiche Säulen

[1]) Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 2. Aufl., München 1917, S. VIII.

[2]) Vgl. z. B. Gurlitt, Zum Wesen des Barock in: Berliner Architekturwelt, 14. Jahrg. 1912, S. 40 ff.



mit gleichen Distanzen, gleiche Versfüße, gleicher Takt«[1]). Mit Recht betont demgegenüber Wölfflin[2]) das Unzulängliche dieser Bestimmung, mit der Begründung, daß sich Regelmäßigkeit und Gesetzmäßigkeit, die in Vischers Definition, namentlich aber in den herangezogenen Beispielen durcheinander laufen, grundsätzlich unterscheiden. Nach Wölfflin hätten wir in der Gesetzmäßigkeit ein »rein intellektuelles Verhältnis vor uns«, während die Regelmäßigkeit ein »physisches« darstellt. Wölfflin versucht seinerseits folgende Klarstellung: »Die Gesetzmäßigkeit, die sich in einem Quadrat ausspricht, hat keine Beziehung zu unserem Organismus[3]).« Ganz recht: nur lautet die Frage eben, ob das Quadrat eine gesetzmäßige oder regelmäßige Bildung ist, da wir eben nicht beide Worte als Synonyma auffassen, wie es die ältere Ästhetik zum Teil tat[4]).

Die Geometrie spricht unzweifelhaft von der Regelmäßigkeit ebener Figuren und diesen ist das Quadrat ebenso unzweifelhaft unterzuordnen. Ganz willkürlich wird, so will uns scheinen, Wölfflins Dialektik im Fortgange seiner Untersuchung: »Die Regelmäßigkeit der Folge ist uns etwas Wertvolles«[5]), willkürlich deshalb, weil hier die Regelmäßigkeit der Folge herausgegriffen wird, also wie schon bei Vischer, der aufeinanderfolgenden Mehrzahl gleicher Elemente. Das fällt aber unseres Erachtens unter dasjenige formal-ästhetische Prinzip, das Semper mit mehr Recht, wie uns scheint, Eurhythmie nennt (in bewußtem Gegensatz zu Vitruv allerdings)[6]). Nach Semper ist Eurhythmie »eine geschlossene Aneinanderreihung gleichgeformter Raumabschnitte«[7]), an deren Stelle selbstverständlich auch andere ästhetische Elemente treten können, ohne etwas an dem Begriff der Eurhythmie zu ändern. Die Regelmäßigkeit dagegen ist im weiteren Sinne nicht an eine zeitliche oder räumliche Folge gebunden, wie wir zeigen wollen.

Schmarsow zieht die letzte Konsequenz aus der Auffassung der Regelmäßigkeit als einer bloßen Folge: »Regelmäßigkeit unterliegt der zeitlichen Auffassung ... Im Bereich der Künste zeitlicher Anschauungsformen, Musik, Mimik, Poesie, herrscht sie ohne weiteres als Grundform[8]).« Allerdings: »So wie wir den Begriff auf die räumliche Existenz übertragen, scheint sich eben durch den Vergleich mit einem zeitlichen Nebeneinander, das die Regel vorschreibt, der Widerspruch zum räumlichen Nebeneinander einzustellen. Wir sprechen aber trotzdem (!) von einem regelmäßigen Körper, ohne Anstoß zu nehmen. Die Erscheinung eines solchen kristallinisch festen Gebildes führt uns durch seinen Anblick selbst dazu, das starre Dasein sozusagen in zeitliche Auffassung aufzulösen[9]).« Wir vermögen unserseits hierin nur eine dialektische Gewaltsamkeit zu erblicken, um von dem gewählten Ausgangspunkt aus an dem Begriffe noch zu retten, was zu retten ist. Wenn vollends ge-

---

[1]) Fr. Th. Vischer, Kritische Gänge V, Stuttgart 1866, S. 67 ff.

[2]) Wölfflin, Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. Diss. München 1886, S. 20 ff.

[3]) Ebenda S. 20.

[4]) So z. B. Zeising, Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers usw., Leipzig 1854, S. 332 ff.

[5]) Wölfflin, a. a. O. S. 20.

[6]) Vitruv, Zehn Bücher über die Architektur, Ausg. Reber. 1. Buch, 2. Kap., Ziff. 3, S. 13.

[7]) Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, Bd. I, 2. Aufl. München 1878, S. XXVIII.

[8]) Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, Leipzig 1905, S. 48.

[9]) Ebenda S. 48.

fragt wird: »Enthält die Vorstellung (der Regelmäßigkeit) nicht von vornherein den Impuls der Bewegung mit?« [1]), so vermögen wir nur mit Nein zu antworten. Denn inwieweit z. B. die Vorstellung von der Regelmäßigkeit eines Oktaeders oder eines sonstigen regelmäßigen Vielflächners den Impuls der Bewegung enthalten soll, ist uns unerfindlich. Um zu Gebilden in der Fläche zurückzukehren: Wir halten mit Vischer an der Regelmäßigkeit des Quadrates fest, wie der geometrische Ausdruck nun einmal lautet. »Quadrat und Kreis ... sind beide regelmäßige Figuren« heißt es auch bei Lipps [2]). Dieser Eindruck der Regelmäßigkeit soll nun laut Schmarsow ein »Beitrag des menschlichen Subjekts« sein und im Gegensatz dazu sei »Gesetzlichkeit ... der Beitrag der Außenwelt, die Wirkung der Naturkräfte« [3]).

Bei dieser Auffassung des Problems ist schlechterdings nicht einzusehen, wie die Zahl regelmäßiger stereometrischer Vielflächner (Polyeder) durch mathematischen Beweis auf fünf beschränkt werden kann [4]). Dazu müssen notwendig objektive Merkzeichen der Regelmäßigkeit vorhanden sein. Auf den subjektiven Standpunkt des Betrachters allein kann es füglich nicht ankommen, wie Schmarsow will: »Unsere Subjektivität hat das Recht der Erstgeburt für sich; allmählich erst anerkennen wir die Objektivität des Bestandes außer uns, damit aber hört dann die sukzessive Auffassung als solche auf (d. h. die Regelmäßigkeit) und die simultane tritt an deren Stelle (also die Gesetzmäßigkeit) [5]).«

Kurz, danach schlössen Regel- und Gesetzmäßigkeit keinen objektiven Gegensatz in sich, sie wären lediglich abhängig von der subjektiven Auffassung des Beschauers, ohne daß ein objektiver Tatbestand als Ursache vorläge; objektiv im Sinne der Fähigkeit eines Objektes, im Subjekt eine bestimmte Wirkung hervorzubringen oder eine solche auszulösen. Wenn wir hier von objektiven nnd subjektiven Momenten reden, so ist es angesichts des erkenntnistheoretischen Problems der Realität, d. h. eben des Verhältnisses von Objekt zu Subjekt, erforderlich, ausdrücklich zu betonen, daß wir die Realität der Dinge außer uns als eine schlechthin psychologische Tatsache hinnehmen. »Damit sind wir von jeder metaphysischen Deutung der gegebenen Gegenstände unabhängig, wir haben den erkenntnistheoretisch neutralen Standpunkt gewonnen ... Das erkenntnistheoretisch neutrale Bild ist die Wirklichkeit, wie sie dem normalen Bewußtsein gegeben ist, ohne jede bewußte oder unbewußte vererbte Denkzutat [6]).« Von diesem Boden aus wollen unsere Untersuchungen »objektiver Tatsachen« verstanden werden.

»Regelmäßigkeit nun ist Übereinstimmung von Teilen, Elementen, Zügen eines Ganzen. Und solche Übereinstimmung erleichtert die Auffassung des Ganzen.« Diese Definition von Lipps [7]) scheint uns den Kern der Sache noch nicht scharf

---

[1]) A. a. O. S. 49. Vgl. auch Lipps, Grundlegung der Ästhetik, Hamburg 1904, 3. Abschnitt. 1. Kapitel: Ästhetische Mechanik.

[2]) Lipps, a. a. O. S. 40.

[3]) Schmarsow, a. a. O. S. 49.

[4]) Satz von Euler: Ecken + Flächen = Kanten + 2; der Beweis in jedem Lehrbuch der Stereometrie, z. B. Mehler, Hauptsätze der Elementarmathematik, 22. Aufl., Berlin 1900, § 211, S. 187 ff.

[5]) Schmarsow, a. a. O. S. 49.

[6]) Aloys Müller, Das Problem des absoluten Raumes und seine Beziehung zum allgemeinen Raumproblem (»Die Wissenschaft« XXXIX. Heft), Braunschweig 1911, S. 3 und 4.

[7]) Lipps, Grundlegung der Ästhetik, S. 18.



genug zu treffen; was heißt hier Übereinstimmung? Sie kann quantitativer, qualitativer, formaler oder inhaltlicher Art sein; sie kann die Symmetrie umfassen so gut wie das bloße Ebenmaß, das ästhetische Gleichgewicht der Massen. Wir meinen vielmehr: der Regelmäßigkeit liegt der Funktionsbegriff zugrunde, Regelmäßigkeit ist der sinnfällige Ausdruck der Funktion. Das aber heißt: Jedem gegebenen Werte oder Zustand von A entsprechen bei Regelmäßigkeit ganz bestimmte Werte oder Zustände von B, C usw., und ausschließlich diese! »Demgemäß schließt der kleinste Teil dieser (regelmäßigen) Gebilde das Ganze in sich [1].« Ändert sich z. B. A in A′, so ist die Regelmäßigkeit des Gebildes solange aufgehoben, bis alle anderen Bestandteile die zu A′ gehörigen Werte B′, C′ usw. angenommen haben. Hat diese Umwertung einmal stattgefunden, so ist die Regelmäßigkeit sofort wieder hergestellt. Es ergibt sich die wichtige Folge: Ist ein Bruchteil des regelmäßigen Gebildes, z. B. eines regelmäßig gestalteten Bauwerkes gegeben, so läßt sich in der Tat das Ganze mit Sicherheit daraus rekonstruieren [2].

Der Regelmäßigkeit steht nun die Gesetzmäßigkeit gegenüber. Um ein anschauliches Beispiel zu wählen: Die mathematische Parabel ist eine regelmäßige Kurve, sinnfälliger Ausdruck der analytischen Gleichung $y^2 = 2px$. Wird diese mathematische Kurve in die Wirklichkeit des lufterfüllten Raumes übertragen, so wird sie unter dem Einfluß verschiedener Naturkräfte (hierin also pflichten wir Schmarsow bei) zu der gesetzmäßigen Wurfparabel, der ballistischen Kurve. Ersetzen wir den vieldeutigen Begriff »Naturkräfte« durch den eindeutigen der »Energien«, so erkennen wir, daß die Gesetzmäßigkeit die sinnliche Erscheinungsform der Energien ist, wie die Regelmäßigkeit die der Funktion. Wir verstehen hierbei unter Energie alles »was aus Arbeit entsteht oder was sich in (mechanische) Arbeit verwandeln kann« [3]. Während nun die Energien, unter deren Einfluß ein gesetzmäßiges Gebilde entsteht, sowohl innere als auch ursächlich verknüpfte äußere Kräfte sein können, ist die Regelmäßigkeit ausschließlich Ausdruck von Funktionen, dynamisch gesprochen Ausdruck innerer Kräfte allein. Ein gegebener Teil eines gesetzmäßigen Ganzen läßt infolge der möglichen Einwirkung äußerer Energien einen unfehlbaren Schluß auf das Ganze nicht zu, wie es bei dem regelmäßigen Gebilde der Fall ist.

Mit der Zuordnung der Regelmäßigkeit zur Funktion, der Gesetzmäßigkeit zur Energie erscheint in der Tat ein wesentliches Kennzeichen dieser beiden Begriffe gegeben zu sein, ein im oben bezeichneten Sinne objektives Merkmal, das unabhängig von dem Standpunkt bloß subjektiver Stellungnahme ist.

War soweit die begriffliche Unterscheidung von Regelmäßigkeit und Gesetzmäßigkeit noch ziemlich leicht zu gewinnen, so würden die Schwierigkeiten ins Unendliche wachsen, wollten wir die Anwendung dieser Begriffe auf Erscheinungen des Lebens selbst vornehmen. Denn in den Lebenserscheinungen herrscht weder die Funktion noch die Energie allein, sondern das große Rätsel Leben! Das zu untersuchen ist nicht unseres Amtes, da wir uns auf bauhistorischem Boden bewegen. Der Vollständigkeit halber sei nur darauf hingewiesen, daß das Ringen um die hier in Rede stehenden Begriffsinhalte im wesentlichen den methodologischen

[1]) Lipps, a. a. O. S. 251.

[2]) Derartige Fälle sind häufig bei archäologischen Rekonstruktionen; ein hervorstechendes Beispiel die Auffindung der Geisonecke vom Tempel C zu Selinunt. Vgl. Koldewey-Puchstein, Die griechischen Tempel in Unteritalien und Sizilien, Berlin 1899.

[3]) Graetz, Die Physik und ihre Anwendungen, Leipzig 1917, S. 32.

Streit zwischen Naturwissenschaft und Kulturwissenschaft ausmachen[1]). Für unsere Zwecke lassen wir es uns genug sein an dem Gewonnenen und bemerken nur noch, daß lediglich von Regelmäßigkeit und Gesetzmäßigkeit der Form die Rede ist, insbesondere der Form architektonischer Gestaltung, und hierauf allein kommt es uns an.

Wir fassen das Ergebnis dahin zusammen: Die regelmäßige Bildung ist sinnlicher Ausdruck der Funktion. Die Gesetzmäßigkeit ist Ausdruck von Energien, Symbol eines Kräftespiels.

Damit ist ein Ausgangspunkt gewonnen zur Erkenntnis der formalen Polarität hellenisch-klassischer und germanisch-nordischer architektonischer Gestaltung. Nur ein Ausgangspunkt allerdings, keineswegs eine Erschöpfung des hier ruhenden Gegensatzes, über den an anderer Stelle noch zu sprechen sein wird.

Die Begrenzung von Epos und Drama in der Theorie Otto Ludwigs.

Von

Friedrich Kreis.

Die theoretischen Schriften Otto Ludwigs sind erst nach des Dichters Tode an die Öffentlichkeit getreten; zunächst gab Moritz Heydrich Leipzig 1872 unter dem Titel »Otto Ludwig: Shakespearestudien, aus dem Nachlasse des Dichters herausgegeben« tagebuchähnliche Aufzeichnungen des Dichters in chronologischer Reihenfolge heraus. Diese Ausgabe, die den größten und wichtigsten Teil des handschriftlichen Nachlasses, allerdings mit Ausschluß der epischen Studien, enthält, fand dann eine wertvolle Ergänzung in »Otto Ludwigs gesammelten Schriften« (herausgegeben von Adolf Stern und Erich Schmidt; 6 Bände, Leipzig o. J. [1891/92]). In dieser Ausgabe enthalten Band 5 und 6 die »Studien und kritischen Schriften« (mit einem Vorbericht von Adolf Stern). Band 5 enthält mit nur wenigen Ergänzungen die bereits von Heydrich veröffentlichten Shakespearestudien; neu in dieser Ausgabe ist die Anordnung des Stoffes. A. Stern hat den Versuch gemacht, das ungeheuere, fast chaotische Material, das in dieser durchaus unsystematischen Gestalt von Otto Ludwig selbst wohl niemals veröffentlicht worden wäre, wenn auch nicht in ein System zu bringen, so doch nach gewissen inhaltlichen Prinzipien anzuordnen; so stellt er zusammen die Shakespearestudien im engeren Sinne, die Analysen einzelner Dramen Shakespeares und Schillers, die dramaturgischen Aphorismen, die den Reinertrag der Shakespearestudien enthalten sollen. Wenn diese Anordnung auch ganz glücklich ist, so beweist sie anderseits doch, daß sich die Shakespearestudien trotz ihrer inneren organischen Einheit infolge ihrer äußeren formalen Unabgeschlossenheit, die der vorzeitige Tod des Dichters verschuldet hat, niemals mehr in ein System bringen lassen[2]). Band 6 enthält neben allgemein-ästhetischen Aphorismen, Gesprächen und Briefen die für uns wichtigen Romanstudien. Eine knappe Zusammenstellung

---

[1]) Vgl. dazu die Arbeiten von Rickert, Lamprecht u. a., vor allem aber Bernheim, Lehrbuch der historischen Methode, 3. Aufl., Leipzig 1903, S. 94 ff.

[2]) Neuere Herausgeber wie Bartels und Eloesser haben denn auch an der Sternschen Anordnung des Textes nichts mehr geändert.

der theoretischen Anschauungen des Dichters gibt Ernst Wachler: Über Otto Ludwigs ästhetische Grundsätze. In.-Diss. Berlin 1897. 30 S.

* * *

Wenn man als die Voraussetzungen einer harmonischen Gestaltung der künstlerischen Persönlichkeit eine Ausgeglichenheit oder ein Zusammenspiel von schöpferischer Phantasie und diskursiver Reflexion annimmt, so findet diese Tatsache vielleicht ihr äußerliches, objektives Widerspiel in der gegenseitigen Entsprechung von innerer Aufgabe des Künstlers und seiner Gestalt gewordenen Leistung. Wollen und Können werden auch ihrerseits übereinstimmen. Vielleicht geht diese Übereinstimmung so weit, daß man nun andererseits aus einer Diskrepanz von Wollen und Können zurückschließen kann auf eine intellektuell bestimmte und begrifflich faßbare Störung der harmonischen Persönlichkeit des Künstlers. Wo jene vollkommene Übereinstimmung von Phantasie und Verstand, wollen wir einmal psychologisch primitiv sagen, fehlt, ist auch für den Künstler die instinktmäßige Sicherheit des Schaffens verloren; an die Stelle eines unbewußten Zusammenspiels von Phantasie und Verstand tritt deren bewußt getrennte Eigentätigkeit; die Phantasie des Künstlers in dieser Isolierung bar jeder Zügelung und Sicherheit sucht Hilfe bei dem Verstand, der nun seinerseits in Form einer nachträglichen Reflexion bestimmend auf die Phantasietätigkeit einzuwirken versucht. Eine solche Diskrepanz von Phantasie und Verstand hebt die Einheit des künstlerischen Schaffens und damit die Einheit des Kunstwerkes auf: sie macht die eigentliche Tragik eines Künstlerlebens aus. Auch der tragische Zwiespalt, der sich durch das ganze Leben Otto Ludwigs hindurch verfolgen läßt, scheint auf jene für einen Künstler so verhängnisvolle psychische Erscheinung ursächlich zurückzugehen. Ihren Ausdruck findet diese Tatsache in dem schon in der frühesten Jugend des Dichters stark hervortretenden unsicheren Schwanken zwischen dem Berufe des Musikers und des Dichters; später aber, nachdem die Entscheidung zugunsten des Dichters gefallen war, in dem aufreibenden Kampfe des Dramatikers mit dem Epiker. Diese Situation beleuchtet treffend ein Ausspruch Heinrich von Treitschkes, der von dem Dichter sagt: »Durch solche verschwenderische Kargheit der Natur, die ihm einige herrliche Gaben des Dramatikers, einige Kräfte des Epikers, doch nicht die Harmonie des Genies schenkte, wird das tiefe Unglück dieses ringenden Dichtergeistes vollauf erklärt.«

Es ist psychologisch durchaus verständlich, daß der Unsicherheit und Unausgeglichenheit des dichterischen Schaffens auf der einen Seite eine um so größere Klarheit und Treffsicherheit des Verstandes in seiner Isolierung gegenüber steht; ja, das ist vielleicht das entschieden tragische Moment in dem ganzen Unglück des Dichters, daß sein scharfer Verstand in anhaltender, selbstvernichtender, grüblerischer Reflexion ihm die größte Klarheit über die Ursache und das Wesen der Mängel und Fehler seiner künstlerischen Produktionen verschafft, ohne ihm jedoch bei der Gestaltung selbst von wesentlichem Nutzen zu sein. So darf man vielleicht die etwas kühne Behauptung aufstellen, daß erst das tragische Geschick des Dichters Ludwig den Theoretiker ermöglichte, der mit feinsinniger Begabung in die Fülle der Erscheinungen eindrang, um aus ihr in unerhörter Detailforschung das in ihr geltende, immerwährende Gesetz zu eruieren. So sind denn Otto Ludwigs Studien, sowohl die dramatischen wie die epischen, nicht aus einem wissenschaftlichen Endzwecke heraus entstanden, sondern aus der Not des Dichters. Das Schwanken des Dichters Ludwig zwischen Epos und Drama, das ihn zu keiner großen Leistung kommen läßt, führt den Theoretiker zu einer wunderbaren Klarheit über das Wesen dichterischer Gattung überhaupt: so entstehen seine Studien über das Drama und

in allerdings weit geringerem Umfange jene über die epische Dichtung, besonders über den Roman. In diesen Studien erweist sich Otto Ludwig als einer der feinsten und tiefsten Kenner beider Kunstarten, dessen eindringende und eindringliche Charakterisierungen des jeweiligen besonderen Gattungscharakters aller Kunst und damit auch der Dichtkunst die Formulierung unseres Themas gestatten, im Sinne der Theorie Otto Ludwigs Drama und Epos einander gegenüberzustellen und damit beide Kunstgattungen voneinander abzugrenzen. Hier erhebt sich aber zunächst eine Schwierigkeit: Wenn wir vor aller ästhetischen Untersuchung bereits von Epos und Drama sprechen, so unterscheiden wir damit zwei Dinge voneinander in dem Bewußtsein, daß das Moment des Unterschiedenseins in der Sache selbst enthalten ist. Die Unterscheidung ist also eine logische Operation, ein Erkenntnisvorgang, der zwei Dinge von der Kategorie der Identität ausschließt. Sind nun jene Elemente, die dem Erkennen die Berechtigung geben, zwei Dinge voneinander zu unterscheiden, lediglich objektiver Struktur, Elemente der »Wirklichkeit«, oder sind sie Elemente des bereits ästhetisch geformten Gegenstandes? Mit anderen Worten: Ist das logische Urteil, das Epos und Drama voneinander unterscheidet, ein reines Erkenntnisurteil, oder baut es sich auf auf einem ihm zugrunde liegenden und es allererst rechtfertigenden ästhetischen Urteil? Es kann ja ganz leicht der Fall sein, daß Dinge, die für unser Erkennen eine Bedeutung besitzen, für unser ästhetisches Verhalten unerheblich sind; daß wir wohl wissen, was episch und was dramatisch ist, daß dieses Wissen vom Epischen und Dramatischen unser ästhetisches Verhalten aber gar nicht berührt. Die Frage ist also die: Ist mit der Trennung von Epos und Drama neben der rein begrifflichen Feststellung zugleich für das Kunstwerk eine ästhetische Forderung gegeben, ist die Reinhaltung der Gattung ästhetisch gefordert, oder ist das Ineinanderübergehen der Gattungen im Kunstwerk etwa gleichgültig, also erlaubt oder gar erwünscht? Schiller äußert sich einmal über dieses Problem in einem Brief an Goethe vom 29. Dezember 1797 folgendermaßen [1]: »Ihr jetziges Geschäft, die beiden Gattungen zu sondern und zu reinigen, ist freilich von der höchsten Bedeutung, aber Sie werden mit mir überzeugt sein, daß, um von einem Kunstwerk alles auszuschließen, was seiner Gattung fremd ist, man auch notwendig alles darin müsse einschließen können, was der Gattung gebührt. Und eben daran fehlt es jetzt. Weil wir einmal die Bedingungen nicht zusammenbringen können, unter welchen eine jede der beiden Gattungen steht, so sind wir genötigt, sie zu vermischen. Gäb' es Rhapsoden und eine Welt für sie, so würde der epische Dichter keine Motive von dem tragischen zu entlehnen brauchen, und hätten wir die Hilfsmittel und intensiven Kräfte des griechischen Trauerspiels und dabei die Vergünstigung, unsere Zuhörer durch eine Reihe von sieben Repräsentationen hindurchzuführen, so würden wir unsere Dramen nicht über die Gebühr in die Breite zu treiben brauchen. Das Empfindungsvermögen des Zuschauers und Hörers muß einmal ausgefüllt und in allen Punkten seiner Peripherie berührt werden; der Durchmesser dieses Vermögens ist das Maß für den Poeten.« Also nach Schiller kann wohl der strenge Gattungscharakter ein ästhetisch gefordertes Moment sein; er muß es aber nicht sein; das Gattungsmäßige ist eben doch kein apriorisches Moment am reinen Kunstwerk, sondern etwas, das bedingt ist durch das Verhalten einer Welt- oder Lebenssphäre zur Kunst. Gäb' es Rhapsoden und eine Welt für sie, dann müßte die Kunst auch eine streng epische sein. Das Übergreifen der einen Kunstgattung in die andere

[1]) Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe [4]. Stuttgart (Cotta) 1881, 1. Bd., S. 351.



ist also da möglich, ja sogar geboten, wo das Erleben selbst nicht mehr ein rein episches oder dramatisches ist. Völlig anders nun stellt sich die Lösung dieses Problems bei Otto Ludwig dar; für ihn ist das Gattungsmäßige gleichsam eine absolute Eigenschaft am Kunstwerk. Er führt Lessing gegen Schiller ins Feld, der gesagt habe »ein Drama sei ein umso vollkommeneres Gedicht, je mehr es Drama sei; das Drama müsse dramatische Schönheiten haben; was im Epos, im lyrischen Gedichte höchlich zu loben sei, das gereiche, ins Drama verpflanzt, zum gerechten Tadel, denn Schönes sei nur an der rechten Stelle schön«. Die Reinhaltung der poetischen Gattungen ist also eine höchste Forderung für das Kunstwerk, denn es kann seine Bestimmung nur in dem finden, was es durch seinen spezifischen Gattungscharakter zu erreichen imstande ist. Epische, lyrische und dramatische Schönheiten sind voneinander verschieden und nur ein tadelnswerter Dilettantismus kann diese Schönheiten vermischen wollen. Da es keine über den Gattungen stehende reine Kunst gibt, so ist der Gattungscharakter immer zugleich mit dem einzelnen Kunstwerk gegeben. Bei einer gegenseitigen Abgrenzung von Drama und Epos wird es also wohl kaum genügen, sozusagen die Schnittlinie zwischen den beiden Gattungen aufzuweisen, sondern erst wenn die Charakterisierung beider Gattungen begrifflich voll erschöpft ist, ist auch die Abgrenzung beider Gebiete vollendet. Eine stete Voraussetzung für dieses Unternehmen bleibt es natürlich, daß die Begriffe von Drama und Epos in der Tat ästhetisch bedeutsame Elemente der Kunst sind, daß die Kunst in ihren höchsten und reinsten Realisierungen tatsächlich diesen Gattungscharakter aufweist. Und so stellt sich uns nun die weitere Frage entgegen, wie gelangt Otto Ludwig zu diesen Begriffen von Drama und Epos?

Mit vielem Nachdruck lehnt der Dichter eine philosophische Erörterung des Wesens des Dramatischen ab. Dem Philosophen kommt es immer nur auf die Erörterung von abstrakten Begriffen an, so kann er z. B. den Begriff des Tragischen in metaphysische Formulierungen fassen, ohne im geringsten den anschaulichen Charakter, den die Tragödie dem Tragischen verleiht, irgendwie zu respektieren; der Philosoph reicht sozusagen mit seinen Begriffen nicht bis zum Kunstwerk hinab und wo er es erwähnt, da dient es ihm lediglich als Beispiel; umgekehrt geht der Empiriker auf die anschaulich gegebene Tatsache des einzelnen Kunstwerks aus; was dem Philosophen nur Illustrationsmittel, ist ihm Wesen und Ziel seiner Untersuchung. Auf dem induktiven Wege einer Schritt für Schritt vor sich gehenden Analyse gelangt er zu den Gesetzen des Kunstwerks, in unserem Falle des Dramas. So zerfasert Otto Ludwig bis ins kleinste Detail die Technik [1]) des Dramas mit bewunderungswürdigem Spürsinn und unendlicher Geduld, und eine unerschöpfliche Fülle von wesentlichen Beobachtungen ist sein Ertrag. Aber eine Grenze ist auch der empirischen Methode gezogen, auf die es hinzuweisen gilt. Der Empiriker muß immer ausgehen vom einzelnen Kunstwerk, was aber auch er sucht, ist etwas, das über das empirisch Gegebene hinausragt, die Gesetze des Dramas, des Epos, den Gattungscharakter, oder wie immer man das benennen mag, das Anspruch auf Geltung erhebt und diesen Anspruch niemals rechtfertigen und begründen kann in der Herleitung aus einem zufällig Gegebenen. Wie also kann man, so verengert sich jetzt die Problemstellung, unter Beibehaltung des induktiven Verfahrens doch zu Ergebnissen gelangen, deren Wert unabhängig ist von den einzelnen empirischen Data, die ihrerseits vielmehr erst von jenen geltenden Gesetzen her Würde und

[1]) Einen Beweis für das induktive Verfahren findet Heydrich (a. a. O. LXX) u. a. darin, daß die Dialoguntersuchungen den Charakteruntersuchungen zeitlich vorausgehen.



Bedeutung erlangen? Zunächst gelten solche Gesetze ohne Zweifel für das analysierte Drama selbst, sofern nur unter den einzelnen Gesetzen kein innerer Widerspruch besteht; sie sollen jedoch nicht nur immanenten Geltungscharakter besitzen, sondern transgredient sein, auf die Sphäre des gesamten Dramas ausgehen. Jedenfalls läßt Otto Ludwig keinen Zweifel darüber bestehen, daß die Regeln, die er für das Drama findet, eben die dramatischen Gesetze sind, daß sie unbeschränkte Geltung besitzen und fordern. Wollen wir also mittels empirischer Methode allgemein gültige Gesetze finden, so müssen wir eine, aber eine entscheidende Voraussetzung machen, nämlich die, daß wir sie an dem vollendeten Kunstwerke suchen, in unserem Falle des Dramas dort, wo der Gattungscharakter des Dramas am vollkommensten erscheint. Das ist nach Otto Ludwig bei Shakespeare der Fall. Daß aber Shakespeare die Vollendung des Dramas bedeutet, das kann man mit Otto Ludwig nur intuitiv erfassen, dafür gibt es keinerlei Beweise mehr. Innerhalb dieser einzigen Voraussetzung also gelten die Gesetze, die Otto Ludwig findet, unerschütterlich; für den Skeptiker aber, der hier nicht mehr mitgehen kann, der nicht weiß, ob Shakespeare die absolute Vollendung der Kunst bedeutet, für den werden auch Otto Ludwigs dramatische Gesetze keine absolute, sondern nur relativ bedingte Geltung besitzen. So schränkt sich der Begriff des Dramas bei Otto Ludwig erheblich ein: es ist der Begriff des Shakespeareschen Dramas, der Shakespeareschen Tragödie. Sehr deutlich sagt er einmal an einer Stelle der Romanstudien »ich spreche nur von der Tragödie, indem diese eigentlich der Gegensatz des Romans oder Epos ist«. Shakespeare zollt Otto Ludwig eine maßlose Bewunderung. Ihm widmet er seine Studien [1]), um »aus dem eigentümlichen Zwecke der tragischen Behandlung Shakespeares die psychologische Notwendigkeit und Zweckmäßigkeit seiner dramatischen Form nachzuweisen«. »So wurde ihm Shakespeare geradezu die Norm, der Regulator fürs deutsche Drama, der feste Maßstab seines dramatischen Urteils, der sicherste Weg der Fortentwicklung deutscher Kunst usw.« [2]). Auf dem Boden des Shakespearestudiums erwachsen ihm die ästhetischen Begriffe, Anschauungen und Forderungen, die seine Polemik gegen Schiller begreiflich machen. So interessant und reizvoll es auch wäre, so können wir doch nicht des näheren eingehen auf das Verhältnis Ludwigs zu Schiller, doch sei mit wenigen Worten einer Abhandlung gedacht, die sich dieses Verhältnis zum Gegenstand gemacht hat [3]). Heß bemüht sich, den Gegensatz von Schiller und Otto Ludwig auf die Formel vom Fabel- und Charakterdrama zu bringen und hat es dann einigermaßen leicht, Otto Ludwig *ad absurdum* zu führen; gilt es doch lediglich nachzuweisen, daß auch bei Shakespeare der Handlung hinsichtlich der Entwicklung des tragischen Charakters eine Bedeutung zukommt. In der Tat jedoch trifft die Formulierung des Fabel- und Charakterdramas den hier vorliegenden Sachverhalt nicht; sie geht zurück auf den Irrtum der Stürmer und Dränger, daß zwischen Shakespeare und den griechischen Tragikern ein

---

[1]) Vgl. R. M. Meyer: Otto Ludwigs Shakespearestudium. Jahrbuch der deutschen Shakespearegesellschaft, 37. Jahrgang 1901, S. 59 ff. — Man wird R. M. Meyer ohne weiteres zugeben können, daß angesichts des unerschöpflichen Genies Shakespeares auch Otto Ludwig nicht den ganzen Shakespeare restlos erfaßt, sondern das in ihm findet, was er sucht. Jedoch geht Meyer entschieden zu weit in der Annahme, der Theorie Ludwigs entspreche als sachliches Substrat nicht die Tragödie Shakespeares, sondern das Drama Ibsens.

[2]) Heydrich a. a. O.

[3]) J. Heß: Otto Ludwig und Schiller. Versuch eines Ausgleichs zwischen Fabel- und Charakterdrama. Diss. Cöln 1902.



prinzipieller Unterschied bestehe; ihn zu entdecken blieb diesen Theoretikern vorbehalten, nachdem Lessing die Übereinstimmung Shakespeares mit Aristoteles festgestellt hatte. Und so definierte denn Lenz in den »Anmerkungen über das Theater« (1774) den Unterschied zwischen Fabel- und Charakterdrama mit den vagen Worten, daß in dem einen der Charakter, in dem anderen die Handlung die »Hauptsache« sei! Daß in dem Gegensatz von Otto Ludwig und Schiller die Bedeutung von Charakter und Handlung eine große Rolle spielt, ist gewiß. Doch verschließt man sich von vornherein dem Verständnis Otto Ludwigs und Shakespeares, wie er ihn auffaßt, wenn man die Beziehungen von Charakter und Handlung als ein einfaches Kausalverhältnis deutet in dem Sinne, daß also entweder der Charakter die Handlung ursächlich bestimmt oder umgekehrt. Otto Ludwig hat demgegenüber immer wieder betont, daß sowohl Handlung wie Charakter von sich aus unabhängige Kausalreihen ausgehen lassen, die sich selbst nie berühren, vielmehr parallel nebeneinander hergehen. Allerdings sind beide aufeinander bezogen (sonst könnten sie nicht einmal parallel sein), indem die Kausalreihe der Handlung die symbolische Realisierung der Kausalreihe des Charakters (des Idealnexus) darstellt. Lediglich in diesem Symbolcharakter besteht die formale Abhängigkeit der Handlung vom Primat des Charakters. Nachdem es sich also erwiesen hat, daß die Beziehungen von Charakter und Handlung auf einer ganz anderen Ebene liegen, als die Theorie des Charakter- und Fabeldramas glauben machen wollte, dürfte auch einleuchtend sein, daß auf dieser Grundlage aus ein billiger Ausgleich nicht mehr möglich ist. Der tragische Charakter ist nach Otto Ludwig bei Shakespeare wesentliches Moment der Tragödie; er bestimmt zwar nicht die Handlung, aber diese ist doch nur seinetwegen da [1]. Daß diese exzeptionelle Stellung, die dem tragischen Charakter bei Shakespeare zukommt, nun weder auf Zufall noch auf Willkür beruht, vielmehr nur der Ausdruck einer ursprünglichen, primären Eigenschaft alles Dramatischen ist, werden wir sogleich sehen.

Die erste und grundlegende Eigenschaft des Dramas ist sein Charakter als Darstellung unmittelbarer Anschauung. Das Epos berichtet, das Drama stellt dar! Was kann nun aber dargestellt werden für die unmittelbare Anschauung unserer Sinne? Sehen wir von dem Medium des Mimischen in der Darstellung ab, so bleibt auch dem Drama wie dem Epos das Medium der Sprache [2]. Berichten kann nun die Sprache alles; das stoffliche Gebiet des Epos ist daher unendlich; Begebenheiten, Zuständlichkeiten, die ganze Welt der Objekte, die Natur, alles das kann Gegenstand des Epos sein. Jedoch unmittelbar darstellen kann die Sprache nur das, was in der Wirklichkeit selbst die Modifikationen seines Wesens in der Sprache zur sinnlichen Erscheinung bringt, das ist die menschliche Seele. Im Mittelpunkt des Dramas steht also ein psychisches Sein, für die Tragödie übersetzt ein Charakter und zwar ein tragischer Charakter. Dieser tragische Charakter ist der einzige Sinn der Tragödie, in ihm ist die Einheit und die Idee des Dramas gefunden. Die Ent-

[1]) Daß umgekehrt bei Schiller der Handlung eine wesentliche und zwar moralische Struktur zugehört, die Shakespeare ganz fremd ist, daß also in der Auffassung dieser bedeutsamen Momente Otto Ludwig ganz richtig gesehen hat, geht eindeutig hervor aus der lichtvollen Darstellung bei Friedrich Gundolf: Shakespeare und der deutsche Geist. Berlin 1911, S. 286 ff.

[2]) Auch in der Frage der Formwirkung der Sprache gehen die Anschauungen Otto Ludwigs und Schillers weit auseinander, was Heß a. a. O. übersehen hat; darauf aufmerksam macht O. Walzel: Formen des Tragischen, eine Vorstudie. Internationale Monatsschrift 1914, S. 463 ff. und 582 ff.

wicklung der Handlung ist nur die symbolische Realisierung der an sich selbständig angelegten Entfaltung des Charakters. Die Handlung selbst kann keinen unmittelbaren Einfluß auf das Wesen des tragischen Charakters ausüben: der Charakter wird nicht erst im Laufe der Handlung durch irgendwelche Situation tragisch, der tragische Konflikt ist vielmehr ein ursprünglicher Kampf im Innern des Helden, der aus dem Widerstreit einer großen Leidenschaft mit einem Affekte erwächst. Die Leidenschaft ist typisch; sie ist das allgemein-menschliche, nichtindividuelle Moment des Tragischen, ohne welches das Tragische überhaupt nicht allgemein mitteilbar, überhaupt nicht verständlich wäre. Aber dieser allgemein-menschliche Charakter der Leidenschaft hindert nun doch nicht, daß der tragische Charakter selbst gar nichts Allgemeines, sondern etwas durchaus Singulares, Einmaliges ist. Diese Einzigartigkeit und Einmaligkeit des Charakters besteht darin, daß er gebunden ist an einen Helden, der aus voller Freiheit heraus in vollkommener Unabhängigkeit von der Situation den Widerspruch, seine tragische Schuld, zur Entfaltung bringt und durchführt bis zum Bewußtsein dieses Zwiespaltes als einer Verschuldung. Dieses Bewußtsein schließt die Sühne in sich ein. Schuld und Sühne müssen daher in der Tragödie in einer ganz bestimmten Proportion zueinander stehen, was man auch so formulieren kann, daß man sagt: der Held ist der Mensch, der aus seiner Leidenschaft heraus sich selbst vernichtet. Wo dies nicht der Fall ist, fehlt auch jedes tragische Moment im Charakter. So kann z. B. ein Typus wie der Erbförster nie tragisch sein; Otto Ludwig hat es selbst ausgesprochen. Der Erbförster ist kein freier, leidenschaftlicher und heldenhafter, sondern ein kleiner, unfreier, mit seiner Umgebung verwachsener Mensch, dessen Verschuldung keine große Leidenschaft, sondern eine fixe Idee ist. Aber auch da wird nie tragische Wirkung eintreten, wo der Vernichtung eines Menschen keine Schuld als ihre ideale Vorbedingung vorhergeht, also dort, wo der blinde kausale Verlauf der Ereignisse unerwartet und plötzlich ein Menschenleben vernichtet. Gerade dem, was man im Sprachgebrauch des täglichen Lebens »tragisch« nennt, fehlt gemeinhin jedes Kennzeichen des wirklich Tragischen: die Beziehung des Bewußtseins zum Tode [1]). Vorbedingung zur tragischen Wirkung ist also immer die große Leidenschaft eines Helden z. B. Hamlets; in diesem Falle allerdings eine passive Leidenschaft, eine Leidenschaft des »Nichthandelnwollens«. Daß wirklich dies die letzte Quelle alles Tragischen bei Shakespeare ist und nicht doch etwa die aus der Handlung resultierende Situation das Tragische bedingt, kann man an der Bedeutung ermessen, die dem Monolog in der Tragödie zufällt. Weit entfernt davon, etwas Lyrisches oder Episches zu sein, hat der Monolog die dramatische Bedeutung, den tragischen Charakter des Helden zum Bewußtsein zu bringen. Vergleicht man daraufhin die vier Monologe Hamlets miteinander ohne Berücksichtigung der dazwischenliegenden Handlung, so wird man feststellen, daß in ihnen jedes Moment der Entwicklung oder Veränderung fehlt. Schon im ersten Monologe ist der gesamte Gedankeninhalt der drei übrigen Monologe enthalten. Das scheint doch in der Tat darauf hinzuweisen,

[1]) Da Otto Ludwig die Quelle des Tragischen bei Shakespeare nicht im reflektierenden Bewußtsein, sondern in einer ursprünglichen organischen Leidenschaft und ihrem Konflikte mit einem ebenso ursprünglichen Affekt gefunden hatte, so hieße es ihn sicher mißverstehen, wollte man seinen Definitionen der tragischen Schuld und Sühne eine eng moralische Deutung unterlegen. Ich kann daher auch Gundolf nicht zustimmen, der a. a. O. meint, die Kritik Ludwigs an Schiller habe den ethischen Aspekt selbst nicht aufgehoben, in dem alles Tragische bei Schiller erscheint.



daß der tragische Keim im Charakter des Helden latent enthalten ist, ehe die Handlung überhaupt einsetzt. Nennen wir die bisher geschilderten ideellen Zusammenhänge mit Otto Ludwig den Idealnexus, so wird dessen Verwirklichung sich vollziehen in der pragmatischen Verknüpfung der Handlung; mit ihr ist eine neue, zweite Welt hinzugekommen, in der alle Erscheinungen ihre Parallele finden; auf der einen Seite also ergibt der Charakter Schuld und Sühne, auf der anderen bedingt die Handlung die Verschuldung und die Katastrophe. Die Handlung muß also die Idee der Tragödie zur Erscheinung bringen; ihr kausales Geschehen ist ein Symbol für die innere Notwendigkeit, daher der Dichter auch ihre Gestaltung unter dem Gesichtspunkte der Zweckmäßigkeit vollzieht. Ohne Zweifel ist es auch die Handlung, die den ersten Anstoß zur Entfaltung des Charakters gibt. Hamlet ist der Mensch, der nie handelnd in die Welt eintreten wird, da erwächst ihm aus der Situation die Forderung, doch zu handeln, nämlich den Tod seines Vaters zu rächen. Die richtige Entfaltung der Charaktere ist also eine wesentliche Aufgabe der Handlung; dabei zeigt sich, daß der tragische Charakter durchaus nicht immer sich im Zustande des Affektes befindet; der Dichter läßt ihn vielmehr erscheinen in einer gleichmäßigen Ruhe, die es ihm erst ermöglicht, die Steigerung in den Affekt vorzunehmen. Das wichtigste Mittel, dessen sich die Handlung bedient, ist die Motivierung; sie ist nach Otto Ludwig eine spezifische Erscheinung des Dramas; motiviert wird die Katastrophe, das Schicksal des Helden, aus seiner Schuld, diese wieder aus seinem Charakter. Dabei darf der Dichter im Drama nichts geschehen lassen, das wir nicht nach der bisherigen Motivierung notwendig erwarten müssen; er darf aber auch nicht eine Entwicklung dem Zuschauer wahrscheinlich machen, die dann tatsächlich gar nicht eintritt. Die Zweckmäßigkeit, unter der die Handlung im Drama steht, bedingt eine enge Geschlossenheit, eine straffe Konzentrierung der Handlungselemente, der die mannigfachsten Mittel dienstbar sind. An erster Stelle steht die ideale Behandlung von Raum und Zeit. Der Zuschauer tritt nicht mit seiner Zeitauffassung an die Handlung heran, wir erleben eine kontinuierliche Abfolge von Vorgängen, ohne sie auf den inzwischen erfolgten Zeitablauf zu beziehen. Eine ähnliche Gleichgültigkeit für die Geschehnisse besitzt der Ort. Ein Mittel, trotz der Beengung durch die Form eine Mannigfaltigkeit doch dramatisch wirken zu lassen, sind die kontrastierenden Doppelhandlungen, in denen mehrere Charaktere in bezug auf eine gemeinsame Eigenschaft kontrastiert werden. Ein reiches Mittel der Charakterisierungskunst ist dem Dichter in der Sprache gegeben; so gestaltet er den Dialog, dem eine Menge anschaulicher Mittel lebhaften, dramatischen Charakter verleihen.

Weit geringeren Umfangs sind Otto Ludwigs Aufzeichnungen über Epos und Roman; allerdings ist mit der vollständigen Charakterisierung des Dramatischen auch für die Abgrenzung dieses Begriffes vom Epischen Positives geleistet und für die Charakterisierung des letzteren Vorarbeit getan. Den großen epischen Gedichten, der Ilias, der Äneis usw. entnimmt Otto Ludwig die Tatsache, daß im Mittelpunkte ihres Interesses keine Hauptfiguren, sondern Sachen stehen; so bedeute Helena nur eine Sache, um die gekämpft wird. Der Roman ist ästhetisch minderwertiger als das Epos, seine Gattung steht in der Mitte zwischen Epos und Drama. Wenn Otto Ludwig zur Analyse des Dramas sich an Shakespeare wenden mußte, so tritt dagegen der Gattungscharakter des Romans nach seiner Auffassung am besten in Durchschnittserscheinungen zutage. Um also die Gesetze des Romans kennen zu lernen, muß man sich an die Romanschreiber zweiten Ranges und besonders an die Engländer dieser Klasse wenden. Otto Ludwig hat denn auch selber hauptsächlich Scott und Dickens analysiert. Während im Drama ein Charakter das Interesse des

Ganzen bedingte, wird das epische Interesse eingenommen von der Mannigfaltigkeit der Begebenheiten des Lebens. In dieser Region bekommen daher auch jene oben erwähnten im populären Sinne des Wortes »tragischen« Ereignisse eine künstlerische Bedeutung. In der Bewegtheit oder Zuständlichkeit des Lebens selbst stehen die Romanfiguren mitten inne; Milieu, Sitte, Zeitumstände drücken den Menschen ihren Stempel auf; nicht der freie Mensch gefällt uns im Romane, sondern der Mensch in seiner Determiniertheit. Es findet zwar auch ein Kampf im Roman statt, aber es interessiert uns nicht seine Bedeutung für das Schicksal eines einzelnen Menschen, sondern der Kampf selbst, das Spiel der Ereignisse, die alle eingereiht sind in die Kette des kausalen Weltgeschehens, das ist der Gegenstand unseres ästhetischen Wohlgefallens, den wir als die epische Breite des Romans bezeichnen. So dehnt sich die inhaltliche Sphäre des Epischen gegenüber dem Drama fast ins Unendliche aus. Alles was der Schatz der Sprache nur immer berichten kann, mag episches Interesse für sich in Anspruch nehmen. Daher hat denn auch der Zufall, die nicht erkannte oder nicht motivierte Notwendigkeit, im Epos seine Bedeutung. Ebenso kann die Natur in ihren Wirkungen auf dem Kampfplatz des epischen Geschehens erscheinen, denn der Schauplatz der Geschehnisse ist nicht wie im Drama das Innere eines Menschen, sondern die gesamte äußere und innere Welt. Was den Roman dem Drama nähert, ist das Moment der Spannung; doch ist diese im Roman wesentlich verschieden von der dramatischen Spannung. Im Drama ist die Spannung fest bestimmt durch das Interesse an dem tragischen Charakter; im Roman ist sie viel allgemeiner und weniger eine Teilnahme an dem Geschick eines Helden als eine Spannung der Neugierde auf Begebenheiten. Diese Unbestimmtheit der Spannung im Roman bedingt das Wohlgefallen an dem unaufhörlich wechselnden Spiel der Erscheinungen und ist eine Voraussetzung für das Verständnis einer Fülle von Kunstgriffen, die dem Romane gegenüber dem Drama zu eigen sind.

Besprechungen.

Richard Hamann, Ästhetik. 2. Aufl. (Aus Natur und Geisteswelt, 345. Bändchen.) Verlag von B. G. Teubner in Leipzig, 1919.

Über den Unterschied der neuen zur alten Auflage sagt der Verfasser: »Die erste Auflage ging davon aus, daß es unabhängig von den vielen kunstwissenschaftlichen Problemen ein spezifisch Ästhetisches gebe, und daß der ästhetische Zustand darin bestände, allen Zweckzusammenhängen enthoben und als Erlebnis isoliert zu sein. In der zweiten Auflage wird das Problem wesentlich enger gefaßt und das Problem des Wesens des Ästhetischen auf eine Untersuchung der Eigenbedeutsamkeit der Wahrnehmung eingeschränkt.« Ästhetisch sind Wahrnehmungen, wenn sie aus dem Zusammenhang des Erkennens und Handelns herausgenommen werden und trotzdem bedeutsam bleiben; die musikalischen Tongebilde sind das beste Beispiel. Es handelt sich dabei nicht um wahrgenommene Dinge, sondern um unmittelbare Wahrnehmungsinhalte. Will man klarstellen, inwiefern solche Wahrnehmungen Selbstzweck werden können, so ist die psychologische Untersuchung der ästhetischen Erlebnisse kein geeignetes Mittel. »Wir gehen deshalb geisteswissenschaftlich vor, gehen von bestimmten geistigen Inhalten, den Wahrnehmungsgebilden aus, und betrachten diese nicht nach den Bedingungen ihres Auftretens, sondern nach ihrer Bedeutung, die sie haben, und den Bedingungen dieser Bedeutung« (S. 21). Das Verfahren wird indessen nicht eigentlich durchgeführt. Es wird bloß gezeigt, wie das ästhetische Gebilde sich abschließt (durch Rahmung z. B.) und wie es in sich selber konzentriert und komponiert wird; daneben stellt Hamann als »Intensivierung der dargebotenen Wahrnehmung« die Aktualität, die Neuheit, das Sensationelle und dergleichen, obwohl diese Dinge mit der Eigenbedeutsamkeit der Wahrnehmung schwerlich etwas zu tun haben. Übrigens wird auch nicht deutlich, inwiefern die ästhetische Seite der Dichtkunst durch die vorgeschlagene Begriffsbestimmung gedeckt werden könnte. Der Verfasser hätte vielleicht gut getan, über Kant, Hartmann, Münsterberg, Jonas Cohn hinaus- und zur Phänomenologie fortzuschreiten. Es ist ja viel Gutes in dem Büchlein, das dem Inhalt nach dogmatisch und der Form nach aphoristisch gehalten ist; immerhin wird die eigentliche Ästhetik Hamanns erst durch eine umfassende Darstellung zur Erscheinung kommen. Wir warten darauf in der Zuversicht, daß hierdurch unsere Wissenschaft erheblich bereichert werden wird.

Berlin. Max Dessoir.

Oskar Katann, Ästhetisch-Literarische Arbeiten. Verlagsanstalt Tyrolia, Wien-Innsbruck-München. 1918. 371 S.

Diese Sammlung von Aufsätzen wird durch eine Auffassung von der Methode ästhetischer Kritik zu einem einheitlichen Buche. Der Verfasser betont den Wert der Tradition als geistiger Macht, er fordert Arbeitsteilung und Werkfortsetzung



Zusammenarbeit der Individuen und Generationen, Verknüpfung des Allgemeinen und Bleibenden mit dem Individuellen und Wechselnden. Er unterschätzt das synthetische Element nicht, das auch im Elektizismus liegt. Eine Wahrheit verliert durch Wiederholung nichts an ihrem Wert. Im Geiste dieser Methode entwirft Katann eine neuscholastische Theorie des Schönen, ein System der Künste, eine Theorie des Tragischen usw., sich überall mit der wissenschaftlichen Tradition mit Sorgfalt auseinandersetzend. Da diese Auseinandersetzung nicht mit der Wiederholung alter Wahrheiten endet, mit Besonnenheit und grosser Literaturkenntnis geführt wird, liest man sie mit Gewinn. Vielleicht ist der Verfasser in seiner Verehrung der Tradition auch manchmal ein wenig zu weit gegangen. Nicht jede historisch vorliegende Lösung eines Problems trägt ja zu seiner systematischen Förderung bei, und nur solche Lösungen haben eigentlich das Recht, weitergeschleppt zu werden, die heute noch fruchtbar sein können. Doch dient das historische Material bei Katann nie dazu, den Mangel an eigenen Gedanken zu verdecken. Seine Kritik des Vorhandenen ist nie kleinlich mörgelnd, sondern selbständig und zu Neuem führend.

Merkwürdig ist, daß der Verfasser gerade in dem grundlegenden Aufsatz des Buches, dem Entwurf einer neuscholatischen Theorie des Schönen, eine historische Anmerkung zu machen vergessen hat, die wohl der Mühe wert gewesen wäre. Man kann der Definition des Schönen als einer »naturgemäßen Betätigung der gesamten vom Objekt ausgelösten Erkenntniskräfte« nicht lesen, ohne an Kants Theorie vom Spiel der Erkenntnisvermögen zu denken. Bei aller Verschiedenheit rückt durch die Betonung des Begriffs der Erkenntnis in dieser Definition die neuscholastische Ästhetik in eine scholastische Gedankengängen sonst recht fremde Nähe zu Kantischen Gedanken, und es wäre verdienstlich gewesen, die Verwandtschaft und den Gegensatz der beiden Theoren wenigstens anzudeuten. — Daß Katann das Verfahren seiner Ästhetik, vom Menschen, nicht von Gott auszugehen, induktiv nennt, ist wohl nicht zu billigen, denn auch bei diesem Beginn wäre noch ein anderes als »induktives« Verfahren möglich. Die Andeutung, die er am Schlusse über die Beziehung der Trinitätslehre zum Schönheitsbegriff macht, sind tiefsinnig und schön, aber sie zeigen auch, daß eine Ästhetik, die zu solchen Gipfeln führt, nicht induktiv heißen kann.

Auch die »synthetische« Lösung des Problems der Geltung des ästhetischen Gefallens scheint mir nicht ganz glücklich. Katann meint, jeder fällt sein ästhetisches Urteil nach dem Kulturstand und seiner psychischen Beschaffenheit — insofern ist die Theorie der Relativität im Recht. Die Objektivität aber wird dadurch gewahrt. daß man ein typisches, ideales, ästhetisches Gefallen annimmt, dessen Korrelat der Typus einer idealen Kunst wäre, an deren Wesen die verschiedenen Werke der Völker, Zeiten und Individuen Anteil haben. Auch auf dem Gebiet der Kunst also herrscht das Gesetz der Arbeitsteilung und Werkfortsetzung. — Ich möchte diese überschauende Art der Betrachtung nicht gering schätzen. Aber mir scheint, daß hier entweder ein kulturhistorisches Aperçu für eine systematische Lösung eintritt, oder daß die Lösung wohl in einer ungenannt bleibenden tiefer liegenden Schicht fundiert sein mag, daß sie aber dann keine wissenschaftliche mehr heissen kann, denn diese Schicht könnte nur die einer theologischen Metaphysik sein. Es ist natürlich, daß die religiös-metaphysischen Voraussetzungen des Verfassers gerade beim Problem der Subjektivität zum Vorschein kommen mußten. In allem übrigen merkt man nichts von ihnen, sondern findet voraussetzungslose Forschung. Der Takt Katanns tritt besonders in den Aufsätzen, die ästhetische Grenzfragen behandeln, hervor, wie in dem über die Tendenz, über Dichtung und Moral, die

Freiheit der Künste, und besonders in der Verteidigung der Dichterin Handel-Mazetti gegen die Anklage des Modernismus in ihrem Jesse und Maria-Roman.

Ein schönes Beispiel synthetischer Betrachtungsweise gibt Katann in dem Aufsatz »Zur Theorie der Novelle«. Daß er hierbei auf den noch nicht genügend beachteten Thesencharakter der Novelle hinweist, scheint mir ein besonderes Verdienst. Dabei hätte allerdings das Märchen mehr Berücksichtigung finden dürfen, denn Thesencharakter besitzt das Volksmärchen sehr oft. — In dem Aufsatz vom »Wesen der Literaturwissenschaft« tritt der Verfasser für eine erkenntnistheoretische Fundierung der Ästhetik im Sinne einer objektivistischen Weltansicht ein. Die praktischen Beispiele, in denen er diese Forderung zu erfüllen sucht (in den Aufsätzen »Wert und Wertung«, »Zur Technik des lyrischen Gedichts«, »Über den Titel im lyrischen Gedicht«, »Zu Ibsens Gespenstern«), scheinen zu beweisen, daß er einen ästhetischen Objektivismus etwa im Sinne Dessoirs erstrebt. Mag dieser ästhetische Objektivismus bei Katann auch von einem theologisch-metaphysischen getragen sein, so bedeutet das, wie seine Aufsätze zeigen, für die Arbeitsteilung und Werkfortsetzung auf ästhetischem Gebiet kein Hemmnis. Er hat in den Analysen des Aufbaus der Goetheschen Gedichte »Mailied« und »An den Mond«, der »Liebesnacht« von Greif und des vierten Stücks von Schönaich-Carolaths Fatthûme Musterstücke kunstwissenschaftlicher Kritik gegeben. Der Weg, den er hier eingeschlagen hat und den heute erfreulicherweise schon eine ganze Anzahl Forscher beschreiten, verspricht uns die schönsten Ergebnisse für eine immer tiefer dringende Erkenntnis der Kunstform der Dichtung.

Berlin. Alfred Baeumler.

M. v. Broecker, Kunstgeschichte im Grundriß. Ein Buch für Schule und Haus. 8. Auflage, herausgegeben von J. Ziehen. Mit 129 Abbildungen im Text und 4 Farbtafeln. Leipzig 1917, Verlag von Julius Klinkhardt. VIII und 224 Seiten. 8°.

Die Kunstgeschichte im Grundriß von M. v. Broecker liegt nunmehr in 8. Auflage vor. Ein Zeichen, daß das Bedürfnis nach diesem für Schule und Haus bestimmten Leitfaden immer noch groß ist, wenn auch das Buch als solches längst durch bessere Werke ähnlicher Art, wie etwa H. Bergeners Grundriß der Kunstgeschichte, überholt ist.

Die oft ungleiche Durcharbeitung des Büchleins, das in der zweckmäßigen Wahl der Abbildungen häufig versagt und auch in bezug auf Einteilung und Umfang der Kapitel manches zu wünschen übrig läßt, zeigen dem kundigeren Leser bald an, daß ein Pädagoge, kein Kunsthistoriker vom Fach, die neue Auflage übernommen hat.

Die Ausführung der Abbildungen ist für einen Grundriß außerordentlich befriedigend. Dagegen ist zu beanstanden, daß Raffael mit sechs, Michelagniolo mit fünf, Dürer hingegen nur mit vier Stücken vertreten ist. Das widerspricht der Absicht des Buches, die deutsche Kunst hervorzuheben. In einem solchen Buch sollte z. B. Dürers Apostelbild nicht fehlen.

Auch sonst ist die Wahl der Abbildungen etwas willkürlich. Von Rembrandt sind drei Blätter vorhanden: das Hundertguldenblatt, die Nachtwache und das Bild einer alten Frau. Mir scheint, die Anatomie, die im Thema dem Hundertguldenblatt ähnliche, in seelischer Hinsicht aber sehr viel tiefer empfundene und feiner durchdachte Radierung des predigenden Christus, und die Vision des Daniel oder der Segen Jakobs hätten mit der Nachtwache vereint ein viel charakteristischeres Bild von Rembrandts Persönlichkeit ergeben. Die Rokokoabbildungen beschränken sich

auf zwei kleine Dekorationsstücke und ein Rokokokapitell. Ich würde statt dessen eine Innenarchitektur eines der berühmten Rokokoschlösser und ein Bild Watteaus bevorzugt haben. Befremdend wirkt es auch, daß im 19. Jahrhundert Meister ersten Ranges wie Feuerbach, ganz besonders aber Leibl kaum erwähnt werden, während Künstler dritter Ordnung wie Lessing, Knaus und Defregger sämtlich mit Abbildungen vertreten sind. Eine solche Zurücksetzung erster Künstler muß ein geradezu falsches Bild des 19. Jahrhunderts ergeben. Ich bemerke noch, daß bahnbrechende Maler und Bildhauer wie Manet, Monet und Rodin nur dem Namen nach aufgeführt werden, während Magnussen mit einer Büste Lionardos und Corot mit einer Landschaft vertreten ist.

Am meisten aber muß es auffallen, daß bei der Schilderung der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts lediglich ein Bild des Dirk Bouts gegeben wird, während man nach dem Genter Altar, nach Hugo van der Goes und Rogier van der Weyden vergeblich sucht.

Zwar betont der Herausgeber in der Einleitung ausdrücklich, daß es ihm mehr um den Text, als um einen möglichst reichen und vollständigen Abbildungsschatz zu tun sei. Es ist richtig, nicht die Zahl der Abbildungen entscheidet bei einem Abriß über Güte oder Ungüte, aber allerdings die Wahl. Eine gute Auswahl ist selbst schon Text, ja, ist mehr als Text. Diese aber ist es, die wir bei dem vorliegenden Büchlein in einigen wesentlichen Partien vermissen. Die klassisch-antike Kunst und die italienische Renaissance sind mit zutreffenderen Abbildungen versehen.

Bei der Einteilung der einzelnen Kapitel fällt auf, daß die italienische Renaissance etwa 40 Seiten, die flämische und niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts dagegen nur 11 Seiten umfaßt. So genügen dem Herausgeber zur Schilderung Rembrandts zwei schmale Seiten, während Raphael mehr als der fünffache Spielraum eingeräumt wird.

Der Text des Buches paßt sich besser als die Abbildungen seiner Bestimmung an. Hier spürt man auch am deutlichsten die bessernde Hand des neuen Herausgebers, der die allzu breite, oft unangenehm anekdotenhafte Art M. v. Broeckers abfeilt und durch eine etwas präzisere, auf eigentliche Kunstfragen mehr eingehende Darstellungsweise ersetzt.

Ein letztes Wort möchte ich noch über den neu hinzugekommenen Literaturnachweis sagen. Er umfaßt zwei engggedruckte Seiten und bringt eine ganze Fülle aller möglichen Werke. Allein auch hier fehlt die sichtende Hand. Werke ersten Ranges sind oft neben unbedeutenden Büchern genannt, z. B. neben Lipps und Schmarsow H. Riegel. Ich gestehe, daß ich zunächst geglaubt habe, daß eine Verwechslung mit A. Riegl vorliege. Es fehlen Wölfflins Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Ebenso vermißt man unter den Einzelmonographien Hamanns Werk über Rembrandts Radierungen, das beste Rembrandtbuch neben Bodes Rembrandtskizze. Unter den kunstwissenschaftlichen Zeitschriften fehlt die Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Außerdem wäre dringend zu wünschen, daß die Titel der betreffenden Werke genauer, nämlich mit Erscheinungsort und -jahr angegeben würden.

Breslau. Elisabeth von Orth.

Oskar Walzel, Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe. Philosophische Vorträge, veröffentlicht von der Kantgesellschaft. Nr. 15. Berlin, Reuther & Reichard, 1917. 92 S.

Im Gegensatz zu einer Kunstbetrachtung, wie sie mit Meisterschaft Simmel pflegte: Vordringen zu den innerlichsten Bedingungen, zu den »metaphysischen«



Voraussetzungen des künstlerischen Schaffens, widmet sich heute eine Anzahl von Denkern der bescheidneren Aufgabe der Erforschung des Kunstwerks, seiner »Schale« sagt Walzel, und sucht zuerst einmal das Äußere so genau wie möglich zu bestimmen. In der Erkenntnis dessen, was »Technik« im höheren Sinn heißen könnte, ist ja noch außerordentlich viel zu erobern. Der vorliegende Vortrag will derartigen Untersuchungen einen methodischen Unterbau liefern. In vorsichtig abwägender Darstellung prüft Walzel eine Anzahl ästhetischer und historischer Arbeiten nach ihrem Ertrag in bezug auf die Frage: »Ist es zweckdienlich, bei der Begründung der künstlerischen Gestaltung von einer Kunst durchgehende Merkmale zu berücksichtigen, die sich bei der Feststellung der künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten einer anderen Kunst ergaben?« Er hofft, daß sich für dieses Problem der Ausdruck »wechselseitige Erhellung der Künste« einbürgern werde, wozu dieser mir in der Tat recht wohl geeignet scheint. Hauptsächlich handelt es sich Walzel um die Vertauschung von Begriffen der bildenden Künste und Begriffen der Poesie. Nachdem er sich mit Schmarsow und seiner Schule auseinandergesetzt hat, bleibt er bei Wölfflins »Kategorien« stehen, in denen er wohl mit Recht das bisher vollkommenste Beispiel einer begrifflichen Bewältigung des Formproblems innerhalb einer bestimmten Kunst erblickt. Er ist der Ansicht, daß wir für die Welt der Dichtung vor allem etwas brauchen, das den Kategorien Wölfflins entspricht. Und zwar soll die Erhellung der Betrachtung von Werken der Poesie durch die bei Betrachtung von Bildern, Bauwerken usw. gewonnenen Begriffe vorläufig nur dem einzelnen Kunstwerk dienen, nicht gleich auf historische Reihenbildung ausgehen. Walzel weist Strichs Versuch, Wölfflinsche Kategorien auf die Lyrik des 17. Jahrhunderts anzuwenden deshalb als bedenklich zurück, weil ein solches Unternehmen für das lyrische Gebiet allein nichts Endgültiges über den Stil einer Epoche zutage fördern kann, wenn nicht gleichzeitig Epos und Drama der Zeit herangezogen werden. Erst Klarheit über die möglichen Formbegriffe überhaupt, das ist, wenn ich recht verstehe, seine Meinung, dann erst ihre historische Anwendung — diese aber auch in aller Breite, nicht an herausgegriffenen günstigen Beispielen.

Diesen ersten, kritischen Teil des Vortrags zu lesen ist ein Genuß. Die Bausteine des Themas werden gleichsam mit Eleganz zusammengefügt und prüfend gesichtet. Weniger glücklich scheint mir der Verfasser im zweiten Teil, der »erkenntnistheoretische Arbeit« leisten möchte. Walzel will bei bloßen »Stimmungsvergleichen« nicht stehen bleiben. Nur wirklich gemeinsame Formeigentümlichkeiten, sachliche Übereinstimmung der Künste, gestattet den Austausch der Forschungsmittel. Er will die Begriffe streng logisch erfassen und durchführen. Bei dieser in den Einzelheiten sich bewährenden Feinfühligkeit für methodische Dinge wundert man sich, daß Walzel ganz darauf verzichtet, sein Problem in den großen Aufgabenkreis, zu dem es gehört, einzustellen. Sollte hier nicht ein wenig Abneigung gegen »Philosophie« mitspielen? Er verzichtet »mit Absicht« auf jede »Deduktion«. Aber das Einstellen eines Problems in den systematischen Zusammenhang, in den es gehört, ist keine Deduktion, und wer über die Erhellung der Künste durcheinander spricht, dürfte an dem Zentralproblem der künstlerischen Objektivität überhaupt nicht vorübergehen. Ich glaube bei Walzel, wie übrigens auch bei Wölfflin, eine gewisse Zurückhaltung in den eigentlich prinzipiellen Fragen zu bemerken, die sich — bei dem letzteren wenigstens — gelegentlich mit etwas Mißtrauen gegen »philosophische« Behandlung verbindet. Nun ist ja der Historiker gewiß nicht zur Systematik verpflichtet. Ja er tut als Historiker völlig recht daran, sich von Systemgedanken fernzuhalten. Strebt er aber über das Historische so energisch hinaus, wie es Wölfflin und Walzel tun, die doch weit

mehr geben wollen als eine Analyse historischer Kunstformen, strebt er also zum Objekt überhaupt, so wird ihm die Besinnung auf die Prinzipien der Objektgestaltung notwendig und er wird die Rücksichtnahme auf systematische Grundfragen nicht umgehen können. Es ist hier die rein kritische Systematik, keinerlei willkürliche metaphysische oder sonstwie »philosophische« Voraussetzung gemeint. Philosophisch heißt ja nicht eine deduktive, sondern eine die Einzelprobleme im systematischen Problemzusammenhang erblickende Betrachtungsweise, die eine ins einzelne gehende, unbefangene, »induktive« Forschung nicht ausschließt, sondern fordert. Walzels Problem gehört zu dem der kunstwissenschaftlichen Begriffsbildung. Man könnte fragen, welchen Wert denn die Einstellung in dieses umfassende Problem für die Behandlung einer Einzelfrage haben könnte. Darauf ist zu antworten, daß dieser Zusammenhang bei Behandlung einer konkreten Einzelfrage nicht vermißt wird, daß man aber methodologische Probleme niemals außerhalb des Zusammenhangs behandeln kann. Hier hängt eins am andern, und das scheinbar entlegenste Problem ist noch mit dem Mittelpunkt verbunden.

Mit diesen Bemerkungen soll nicht gesagt sein, daß Walzel das methodologische Problem nicht gefördert habe. Mir scheint aber, daß er durch eine systematische Behandlung seinen Gedanken mehr Halt und auch eine größere Präzision zu geben vermocht hätte. Wie dieser systematische Hintergrund seiner in allen Einzelheiten treffenden Untersuchung zu denken sei, das auch nur anzudeuten ist hier nicht Raum. Es soll nur noch auf den Reichtum dieses Vortrags an guten kritischen Bemerkungen hingewiesen werden. Vortrefflich ist die Auseinandersetzung der Schwierigkeiten, die sich ergeben, wenn man auf Werke einer Kunst Ausdrücke anwendet, die dieser Kunst selbst entnommen sind (z. B. den Begriff des malerischen auf Werke der Malerei, um einen besonderen Stil zu bezeichnen). Wenn Walzel daraus den Schluß zieht, daß die Vermeidung solcher Schwierigkeiten durch Verwendung von Fachausdrücken, die einem andern Kunstgebiet entnommen sind, ein Beweisgrund für den Wert der wechselseitigen Erhellung der Künste sei, wird man ihm gerne zustimmen. Etwas zu zurückhaltend scheint es mir aber, wenn er es »dahingestellt« lassen will, ob die Scheidung von Epos, Lyrik und Drama an Schärfe und Überzeugungskraft mit der von Malerei, Plastik und Architektur wetteifern könne. Ich dächte, wer nicht einmal so große Formgruppen völlig objektiv bestimmen zu können glaubt, wie sollte der noch Hoffnung hegen, bestimmte feinere Unterschiede innerhalb der verfließenden Gruppen zu treffen und durch Vergleiche mit anderen Künsten erhellen zu können? Dieser nebenbei geäußerte Skeptizismus in einer so wichtigen Frage hängt vielleicht mit der erwähnten Zurückhaltung in systematischen Fragen zusammen: denn mit der Scheidung des dichterischen Objektgedankens in den der lyrischen, epischen, dramatischen Form müßte wohl jede Formsystematik der Dichtkunst beginnen.

Berlin. Alfred Baeumler.

Steinberg, S. D., Ferdinand Hodler, ein Platoniker der Kunst. Mit Abbildungen. Zürich, Rascher & Cie.

Widmer, Dr. Johannes, Von Hodlers letztem Lebensjahr. Mit 4 Kunstdrucktafeln. Zürich, Rascher & Cie.

»Ferdinand Hodler, ein Platoniker der Kunst«, lautet die Aufschrift eines Heftes, das der Verfasser als einen Versuch bezeichnet hat. Er will nur eine subjektive Auffassung und Deutung der Hodlerschen Kunst geben. Dieser Vorbehalt kann den Kritiker nicht entwaffnen, wenn das Gebotene vielfach in nicht persönlichen

Deutungen und hymnischen Ergüssen besteht. Daneben finden sich freilich gute Beobachtungen und manches von nicht bloß persönlicher, sondern allgemeinerer Geltung.

Der junge Hodler ist Realist, sein Ideal die Wahrheit; dann entgleitet er dem Genrehaften und der Anekdote, die Liebe zum Portrait wird kühler, aber er verfällt nicht der Gedankenmalerei, nicht der Allegorie, sondern erhebt sich zum stimmungsmäßigen Symbol. Von dem Bilde »Zwiesprache mit der Natur« — nackter Jüngling in Wiesenlandschaft — sagt der Verfasser: »Die Figur des Jünglings verrät durch Gebärde, Stellung und Gesichtsausdruck bereits den tiefen Wunsch des jungen Künstlers, über die Wiedergabe des Greifbaren und Wägbaren hinauszudringen und einzutreten in das unerkannte und geheimnisvolle Gebiet des Geistigen und der Seele.« Weiterhin wächst der Künstler über den Kreis des Individuellen in den umfassenderen der Gemeinschaft; der vielerörterte Parallelismus und das Motiv der Wiederholung drücken das Gemeinsame einer Vielheit aus. Hodler hat den Einzelfall überwunden, die Gestalten werden zeit- und raumlose Menschenbrüder. »Hodler nimmt aus ihrer Hand den Stock, von ihrem Kopf den Hut, er entkleidet sie modischer Tracht und umhüllt sie mit Gewändern, die zeitlos sind, wie die Figuren selbst. Die Wände des Zimmers, die sie umgrenzten, schrumpfen zusammen, die Welt ist um sie herum. Nicht fünf Leidende, nicht fünf Enttäuschte und Lebensmüde sitzen vor uns: die Enttäuschung, die Müdigkeit selbst steht vor uns und erschüttert uns.« Daher »Platoniker«, Gestalter von Ideen. Der Verfasser zitiert das Wort Heinrich Heines: »Wer mit den einfachsten Symbolen das Meiste und Bedeutendste ausspricht, der ist der größte Künstler.«

Ähnlich erklärt Steinberg die Abkehr von der Farbe in den »Darstellungen des Allgemein-Gültigen« im Gegensatze zu den Landschaften; sie bedeutet ja zweifellos eine gewisse Abstraktion, ohne daß man mit dem Verfasser gerade eine Notwendigkeit dafür wird anerkennen können. Denn daß das »Wechselspiel der Farbe, das Licht des Augenblicks, die Buntheit einer bestimmten Stunde« bei »Darstellungen des Ewigen« nicht paßt, leuchtet wohl ein, aber daß die Bilder über die Dinglichkeit der Welt hinauswachsen (d. h. rein seelische Stimmungen verkörpern), ist noch kein Grund gegen eine stärkere Farbigkeit; soviel könnte man immerhin von den Expressionisten, bei aller wünschenswerten Vorsicht ihnen gegenüber, theoretisch lernen. Hodler wird eben in jenen Darstellungen rein zeichnerisch, und seine farbige Haltung ist da weniger platonisch als protestantisch. Die weißen oder kaltgetönten zeitlosen Mäntel der Gestalten erinnern an die kalkige Frostigkeit mancher protestantischen Kirchenräume; beide Male liegt der Grund des Verzichts auf Farbe in einem Streben nach reiner Geistigkeit.

Die Darstellung einer »historischen Idee« mit ihrer Beschränkung auf das Wesentliche hat der Verfasser in dem Auszuge der Jenenser Freiwilligen hübsch aufgezeigt: »Man sieht es deutlich vor sich, wie es ein anderer etwa gemalt hätte: Ein Stadtbild mit deutschen Giebeln, bemalten Fensterscheiben, winkligen Gassen; blumengeschmückte Jünglinge füllen erregt Straßen, Mütter, Bräute und Schwestern tragen Waffen nach, winken mit Tüchern und Händen oder stehen niedergebeugt von innerem Schluchzen, in tiefer Not verloren. Ein gewaltiger Apparat von Dingen und Menschen hätte auf uns Wirkung ausüben, lärmende Umständlichkeit uns ergreifen sollen.« Dagegen Hodler: »Was bedeutet ihm der Zufall eines Ortes, wo das Ereignis abrollt, was kann ihm die Nebensächlichkeit unwesentlicher Umstände sein vor der Idee des historischen Geschehens ... Nur so erklärt es sich, daß wir diese machtvollen Werke, die doch gegenständlichste Wirklichkeit festhalten, durch abstrakte Begriffe umschreiben können. So dürfte man unter den »Auszug der

Jenenser Freiwilligen« das eine Wort: Begeisterung setzen, unter den »Tell«: Befreiung, unter den »Rückzug von Marignano«: Heldentrotz; die zweite Fassung des Hannoveraner Reformationsbildes nannte Hodler selbst — und wie bezeichnend ist das — »Einmütigkeit« und erhärtete dadurch, daß sein Bild nicht ein historisches Ereignis, sondern einen historischen Gedanken wiedergeben soll.« Das ist durchaus zutreffend, ohne daß man gerade von Platonismus sprechen müßte. Man könnte statt Gedanken auch Gefühl sagen, wie denn die Begriffe Begeisterung, Befreiung, Heldentrotz, Einmütigkeit Affekte bezeichnen. Das Wesentliche ist nicht die begrifflich sprachliche Form der möglichen Bildtitel, sondern ihr Inhalt. Und so dürfte sich denn auch — in dieser Hinsicht — der Expressionismus auf Hodler berufen. Walzel sagt über die neue »Ausdruckskunst« in der Dichtung (in »Deutsche Dichtung seit Goethes Tod«): »Sie löst den Menschen los von dem Alltag seiner Umgebung. Sie befreit ihn von gesellschaftlichen Banden, von Familie, Pflicht, Sittlichkeit. Er soll nur noch Mensch, er hört auf, Bürger zu sein.« Man darf aber bei Hodler auch an andere künstlerische Welten denken, an die Monumentalkunst der Giotto, Masaccio, Michelangelo, mit der seine Dramendarstellungen ebenfalls die Einfachheit des Schauplatzes teilen. Sie entspricht dem monumentalen Stil überhaupt. Im übrigen seien noch einige ergänzende Bemerkungen gestattet.

Hodler erreicht seine stärksten Wirkungen keineswegs immer bei allgemeinen Inhalten. Der Auszug der Jenenser Studenten oder der Rückzug von Marignano machen doch wohl größeren Eindruck als die verzückten oder nach innen (und oft auch nach außen, d. h. aus dem Bilde heraus) lauschenden Bruderschaften und Schwesternschaften der »Lebensmüden« oder der »heiligen Stunde« usw. Und Hodler gibt auch in einer einzigen Figur oft mehr Symbolik, mehr geistigen und seelischen Gehalt als anderwärts in mehreren. Die beiden einzelnen »Lebensmüden« z. B. von 1887 greifen wenigstens, nach meinem Urteil, stärker an das Gefühl als die Sitzung der Vereinigung von fünf Lebensmüden aus 1891 mit ihrer starren Symmetrie, die mehr die Anerkennung ihrer »Bedeutung« vom Betrachter zu heischen scheinen. Man kann auch nicht sagen, daß die Häufung von mehreren Trägern derselben Stimmung gerade das einfachste Mittel im Sinne jenes Heine-Wortes wäre. Hodler gibt eben nicht Typen, d. h. nicht besonders ausgeprägte Individuen, sondern er ersetzt gleichsam den Typus durch Darstellung einer Anzahl einzelner Exemplare: und wesentlich dadurch, daß er in den verschiedenen Figuren dieselbe Stimmung gibt, betont er die Meinung durch Wiederholung, durch den »Parallelismus der Empfindung« wie er selber einmal gesagt hat. Er verwendet immer wieder das Motiv der Reihung, das eines der ältesten Elementarmotive aller Kunst ist; er drängt also nicht zusammen, sondern gibt ein Nebeneinander; seine Konzentration besteht nicht so sehr in der seelischen Vertiefung des einzelnen Kopfes und der einzelnen Gestalt, als in dem Weglassen des für den Ausdruck jener gemeinsamen Stimmung Unwesentlichen. Er gibt keine Charakterköpfe, sondern Ausdrucksköpfe, die nur keine heftigen Affekte, sondern mehr gleichmäßige Gefühle ausdrücken. Als Persönlichkeiten sind diese Menschen nicht besonders stark erhöht, sondern sie sind lediglich von der Seite einer jeweiligen Stimmung her aufgefaßt und insofern eindrücklich. In manchem Bilde einer einzelnen Gestalt dagegen, namentlich im »Tell«, stilisiert er einen Menschen ins Heroische und Monumentale, und es ist kein Zweifel möglich, daß dies eine höhere Leistung ist.

Die Wiederholung und der Parallelismus bringen freilich einen spezifischen Ausdruck des kollektiven Zusammenseins hervor, doch ist meines Erinnerns kaum je ausgesprochen worden, daß gerade in dieser »Gemeinschaft« ein oft besonders starker Eindruck der Einsamkeit entsteht. Die Figuren, die formal so intim auf



einander abgestimmt sind, daß sie für sich allein formal gar nicht verstanden würden, bleiben innerlich dabei doch oft vollkommen für sich, den Nachbarn fremd, ohne innere Verbindung mit ihnen, als wüßten sie nichts von ihnen; und so entbehrt das Ganze häufig der inneren Geschlossenheit, ja der inneren Form. Eine Anzahl von Bildern bietet einen Gegensatz dazu und stellt diese Eigentümlichkeit anderer Werke ins Licht. So ist das frühe »Turnerbankett« von 1877 noch durchaus gesammelt, und zwar durch eine Handlung, da einer spricht und alle andern ihn ansehen; auch der »Schwingerumzug« von 1882 stellt eine Handlung dar, ebenso der »Rückzug von Marignano«, der »Jenenser Auszug« und das Hannoversche Reformationsbild. Und das sind doch wohl sehr beträchtliche Höhepunkte im Werke Hodlers, aber bei aller Ideendarstellung, die man auch ihnen zusprechen kann, doch etwas grundsätzlich Anderes als die stimmungshaften oder philosophischen Bilder der Lebensmüden oder der Enttäuschten oder der heiligen Stunde oder der Eurhythmie. In dem Gruppenbilde des »neuen Rütli« von 1887 haben wenigstens die einzelnen Gruppen lebendige Beziehung untereinander, dank dem realen Vorgang der Begrüßung (von der in diesem Falle fragwürdigen symbolischen Gestaltung sehe ich hier ab). Dagegen fehlt in der Gruppe des »Calvin im Hofe der Genfer Hochschule« von 1884 ein inneres Verbundensein der Gestalten. Es ist, als ob jeder für sich von einem besonderen Geist ergriffen wäre. In der »Nacht« vollends von 1890 ist nun das Einsame, die innere Entfernung der zusammengeordneten, formal mit einander in Verbindung gebrachten Gruppen und Einzelgestalten sehr deutlich. Vielleicht daß die »Lebensmüden« in einem leisen Einverständnis miteinander sind; auch die »Eurhythmie« läßt die Annahme einer stillen inneren Übereinstimmung zu; aber z. B. in der »Heiligen Stunde« lebt jede Gestalt bloß für sich. Es braucht natürlich nicht immer eine Handlung zu sein, was die innere Verbundenheit feststellt, weder ein dramatischer noch ein epischer Inhalt, es genügt ebensogut eine Stimmung; aber auch eine bewußt gemeinsame Stimmung fehlt eben bei Hodler oft; es ist wohl Stimmungseinheit da, doch keine Stimmungsgemeinschaft. Er zeigt gern mehrere Ausdrucksfiguren zusammen, die jedoch kein Gefühl des Beisammenseins zu haben scheinen. Wenn er, wie erwähnt, einmal von einem »Parallelismus der Empfindung« gesprochen hat, so gibt er in der Tat nicht selten auch innerlich bloße Parallelen, die sich nicht schneiden; und nicht zuletzt deshalb behalten solche Bilder etwas Kaltes. Man mag sagen, sie gestalten Ideen. Aber vielleicht ist nirgends so stark wie bei Hodler — gerade in diesen starken künstlerischen Bindungen einer gewissen Gemeinsamkeit — dargestellt worden, daß jede Seele immer allein bleibt. Bisweilen wird er das gewollt haben, etwa in den »Lebensmüden« oder in den »Enttäuschten«; in anderen Werken aber wird es problematisch und in manchen zum Mangel, zum Widerspruche zwischen innerer, isolierender und äußerer, bindender Form. Jedenfalls haben die Figuren oft innerlich keinen Bezug zueinander, keine innere Fühlung, sie sehen ins Leere oder sonstwie aus dem Bild hinaus, sprechen wohl lebhaft zu dem Betrachter, doch untereinander scheinen sie stumm und taub.

Manchen von ihnen geht dadurch, daß sie sich besonders lebhaft an den Betrachter wenden, die künstlerische Geschlossenheit des völligen Insichruhens verloren. Es ist bezeichnend, daß in dem Bilde »Blick ins Unendliche« der Mann, der hoch auf einem Felsen steht, der Unendlichkeit, der Hochgebirgslandschaft, den Rücken wendet und den Beschauer ansieht. Abgesehen davon ist auch die Pose in ihrer brustweitend gemeinten Bedeutung nur eine Anweisung an die Vorstellung, aber keine Darstellung tiefen Atmens oder gesteigerten Lebensgefühls. Es muß gesagt werden und es darf gesagt werden, ohne die ragende Größe dieses

Künstlers in Frage zu stellen, daß seine Gebärden überhaupt nicht selten schematisch und ein wenig leer sind. Das eigentümlich Inbrünstige und Ergreifende der Hodlerschen Kunst liegt weniger in den Gesten und im Gesichtsausdruck, als in einzelnen Linien, sei es am Körper, im Gewand oder in der Landschaft. Insofern ist Hodler in gewissem Sinne Vorläufer des Expressionismus, der ebenfalls auf die einfachsten und abstrakten Elemente der Sichtbarkeit zurückgeht. Eine Hodlersche Gestalt rührt oder erschüttert oft durch die Lage einer Hand, einer Schulter, oder sie sprüht von Leben in einem Fuß, ohne daß die Figur als Ganzes überzeugend oder auch nur glaubhaft zu sein braucht. Die Gesamthaltung scheint oft mehr nach den Anforderungen der formalen Komposition als nach inneren Ausdrucksgeboten gedreht oder geschraubt zu sein. Auf diese Art bleibt in manchen Bildern etwas Gewolltes oder Gemachtes zurück. Der außerordentliche Wert auch solcher Werke liegt dann, abgesehen von den einzelnen Formelementen, in der ganz großen Bildkomposition, die gelegentlich ebenfalls etwas errechnet wirken mag, fast immer aber den Stil des monumentalen Wandbildes besitzt.

Im gleichen Verlage wie das Heft über Hodler den Platoniker ist kurz darauf ein anderes »Von Hodlers letztem Lebensjahr« erschienen. Sein Verfasser ist Dr. Johannes Widmer, der dem großen Künstler persönlich besonders nahe gewesen ist. Ich hebe zunächst einige Stellen heraus, die an den Gedankengang der anderen Schrift anklingen. Hodler hat in den letzten Lebensjahren vornehmlich Landschaften gemalt, die wir in Deutschland infolge des Krieges noch nicht kennen und auf die wir nach Widmers Mitteilungen besonders begierig sein dürfen. Diese Landschaften waren nach der Überzeugung des Künstlers anders als seine früheren, nämlich »*des paysages planétaires*«, planetarische Landschaften. »Sehen Sie, wie da drüben alles in Linie und Raum aufgeht? Ist ihnen nicht, als ob sie am Rande der Erde stünden und frei mit dem All verkehrten? Solches werde ich fortan malen.« Der Verfasser sagt dazu: Im Anfang (dieser letzten Zeit) waren seine Landschaften noch irdisch, gegenständlich nah, in einem gewissen Grade noch von der Art des Naturschnittes. Auf den folgenden Bildern aber trat das Einzelne mehr und mehr vor dem Gesamten, der Berg vor dem Gebirge, das Gebirge vor dem All zurück. Zwar verleugnete die Sache ihre Wahrheit nirgends. Die Änderung betraf die Einstellung: die Erde wurde von der Höhe her betrachtet. Sie wich. Ein Bergrücken erstand am anderen, wie Wellen aufeinanderfolgen. Und er gab sich der unermeßlichen Herrlichkeit und Klarheit der blauen Wölbung hin, die sich über die endlosen Wellenberge schwang, aus dem Unbekannten erstieg und ins Unerforschliche hinübergriff. Als trage ihn ein sieghaftes Flugzeug, so schuf er um diese Zeit. Die Erde trat seinem sinnenden und bildenden Geiste mehr denn je im Kosmos entgegen. Da waren sie, die planetarischen Landschaften.« Das ist freilich mehr religiös als platonisch. Auch Menschen hat er so gemalt. »Die alte Besorgnis um die äußere Ähnlichkeit entschwand noch ganz. Eine überwältigende innere Ähnlichkeit, die überpersönliche Wahrheit der Menschenform, trat an den Tag.« Der Verfasser sagt sehr schön von dieser Kunst, »der es gegeben ist, das Vielzuviele zu schlichten und die Wirrnis der Welt aufzuhellen: Was war das für eine Seele, die eine so krause Außenwelt so heiter sah und ihre Rätsel malend löste?« Eine gute Unterscheidung zwischen Handlungsgeste und Ausdrucksgebärde findet sich gelegentlich des großen Schlachtenbildes »Murten«, dessen architektonische Gestaltung es erlaubt hat, die einzelnen Figuren mit Bedeutung auszustatten: »Selbstverständlich heißt hier Bedeutung etwas anderes als in Jena. Wir stehen mitten in der Schlacht, und jene gedankentiefen Gebärden, die Vorgefühle vor dem Kampfe vergegenwärtigen, würden hier nicht am Platze

sein.« Es ist, wenn man will, wieder der Unterschied von dramatischer und expressiver Darstellung; bemerkenswert bleibt aber, daß das verhältnismäßig Expressionistische nicht allein das letzte Stadium der Hodlerschen Kunst war, sondern daß ein großes dramatisches Schlachtenbild sinnvoll am Ende dieser Laufbahn des größten Monumentalmalers der letzten Jahrzehnte steht.

Ein wundervolles Selbstbildnis von 1917 geleitet das Heft, kein früheres kommt ihm gleich und tritt dem Betrachter menschlich so nahe: humorhaft, leicht im Vergleich mit den gespannten Sehnen und Mienen früherer Selbstporträts, in der Form fest und doch gelöst, der Bart flockig, — der Kopf eines Götz von Berlichingen, ohne jede Spur von Verfall.

Das kleine Buch ist mit großer persönlicher Liebe geschrieben, doch ohne Verhimmelung, in trefflicher kernhafter Sprache, die an sich schon Genuß bereitet, in jenem meisterhaften Deutsch, das dem Reichsdeutschen so oft an guten Schweizer Autoren auffällt. Die geistige Stimmung und Haltung der Schrift aber ist ein Wert für sich, vielleicht der schönste, und er kommt nicht minder auf Rechnung des Verfassers wie des Künstlers. Widmer kündigt eine Charakterstudie über Hodler an. Darauf darf man sich freuen.

Leipzig. Erich Everth.

Ernst Cohn-Wiener, Die Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst. Zweite Auflage, Leipzig-Berlin 1917. Verlag von B. G. Teubner. I. Vom Altertum bis zur Gotik (122 S.). II. Von der Renaissance bis zur Gegenwart (105 S.) Aus Natur- und Geisteswelt, Band 317 und 318.

In seiner Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst, die nunmehr in zweiter Auflage vorliegt, hat Cohn-Wiener den Versuch gemacht, aus der Anschauung und Analyse der Kunstwerke in Architektur, Plastik, Malerei und Kunstgewerbe heraus das Wesen der verschiedenen Stile abzuleiten und klarzulegen. Es handelt sich also nicht um eine biographische Charakterisierung der einzelnen Kunstepochen, sondern ausschließlich um die Feststellung ihres Kunstwollens — vom Altertum bis zur Gegenwart.

Es wird dem Laien hierdurch nicht nur die Möglichkeit gegeben, die in den Kunsthandbüchern weit auseinandergezogenen und auf viele Bände verteilten Kunstepochen einmal im Zusammenhang zu überschauen, sondern er gewinnt auch, und das ist vielleicht die Hauptsache, eine Anschauung von den eigentlich künstlerischen Problemstellungen. Gleichzeitig lernt er das einzelne Kunstwerk als einen Organismus begreifen, es als Ganzes, aber auch in seinen einzelnen Teilen verstehen, und es vor allem nicht nur isoliert, sondern aus dem Kunstwollen einer ganzen Epoche heraus, die gerade diesen Stil und keinen anderen wählte, betrachten. Er wird ferner zu einer objektiven Wertung der einzelnen Stile angeregt, indem ihm immer wieder die Lehre entgegentritt, daß jeder Stil seine Daseinsberechtigung hat. Endlich wird er durch eine feine und sorgfältige Analyse einzelner Kunstwerke zu einem genauen Sehen und zu einem Nachempfinden der Absichten des Künstlers erzogen. Ich weise hier nur auf die Beschreibung eines hellenischen Gefäßes des schwarzfigurigen Stils, Michelagniolos Erschaffung des Menschen oder Schlüters Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten hin.

Die alte Einteilung des Büchleins in zwei Bände, von denen der erste vom Altertum bis zur Gotik, der zweite von der Renaissance bis zur Gegenwart reicht, ist in der neuen Auflage beibehalten worden. Auch die Zahl der Kapitel und die Kapitelüberschriften sind dieselben geblieben. Außer kleinen stilistischen und inhaltlichen Verbesserungen ist auch an dem Text, soweit ich sehe, nichts Wesent-

liches geändert worden; nur das Schlußkapitel des zweiten Bandes: Das Wesen des Stilwerdens und die historische Stellung der gegenwärtigen Kunst, ist umgearbeitet und in seinen Grundtendenzen schärfer charakterisiert worden. Die Zahl der Abbildungen ist beträchtlich vermehrt worden, wobei gleichzeitig einige Abbildungen der ersten Auflage durch bessere ersetzt worden sind.

Zur Sache selbst ist folgendes zu bemerken. Man kann eine Stilgeschichte auf den Erscheinungen aufbauen, die den jedesmaligen Stil am klarsten und eindeutigsten verkörpern. Dadurch treten die Gegensätzlichkeiten der einzelnen Stile scharf hervor, und es ist möglich, die Kunstgesinnungen der verschiedenen Epochen reinlich voneinander zu scheiden.

Daneben steht eine zweite Betrachtungsweise, die das Hauptgewicht nicht auf die Stilhöhen, sondern auf die Stilübergänge legt. Um es ganz kurz an einem Beispiel zu erläutern: die erste Betrachtungsweise würde das Kunstwollen der italienischen Renaissance in Raphael gipfeln lassen und ihm dann im Barock etwa einen Meister wie Rubens als scharfen Widerpart gegenüberstellen; die zweite Art der Darstellung würde die Renaissanceideen durch die Spätwerke Michelagniolos unmerklich in das barocke Kunstwollen überleiten. Diese Auffassung beherrscht den Entwurf von Cohn-Wiener.

Sie hat ihre unverkennbaren Vorzüge. Indessen hat sie auch ihre Bedenken, besonders in einer Stilgeschichte, die sich in erster Linie an den Laien wendet. Denn dem Laien fällt es ohnehin schon schwer, die einzelnen Stile so weit zu übersehen, daß er sie, wenigstens in ihren Hauptzügen, voneinander scheiden kann. Findet er nun die Gegensätze verwischt und statt ihrer die Übergänge betont, so sieht er sich einer ungegliederten Masse ineinander zerfließender Kunstanschauungen gegenüber, auf die der Kantische Ausspruch zutrifft: Anschauungen ohne Begriffe sind blind.

Aber Cohn-Wiener geht noch weiter. Er wünscht die Aufhebung unserer bisherigen Stilbezeichnungen zugunsten von drei Kategorien, die als antike, mittelalterliche und neuzeitliche Stilbewegung bisher getrennte Epochen als einheitlich in ihrem Kunstwollen zusammenfassen. Jede dieser drei Epochen würde dann, wenn auch in veränderter Form, dasselbe Bild dreier Entwicklungsstufen aufweisen. Die erste Stilstufe ist die der tektonischen Form. Sie bezeichnet einen Stil, der bestimmt wird durch das Gesetz der Zweckmäßigkeit auf der einen, der Gesetzlichkeit auf der anderen Seite. Die Zweckkünste, Architektur und Kunstgewerbe, sind die eigentlichen Künste dieser Epoche; Malerei und Plastik werden als freie Künste nicht gepflegt, sondern dienen nur zum Schmuck und zur Bereicherung der Architektur, in deren Dienst sie gestellt werden. Der Zweckgedanke beherrscht die gesamte Kunstübung. Man baut jeden einzelnen Bau streng dem Zweck gemäß, für den er bestimmt ist, und zwar erstreckt sich der Zweckgedanke auf den Außen- wie auf den Innenbau, bis auf die einzelnen Teile. Das Prinzip der Gesetzmäßigkeit spricht sich in der natürlichen Verwendung der Formen aus. Man setzt beispielsweise nicht willkürlich beliebige Schmuckformen auf, sondern läßt diese organisch aus den betreffenden Bauteilen herauswachsen. Man empfindet Wand und Decke als Raumbegrenzung und sucht sie nicht durch plastische oder malerische Tiefendarstellungen ihres ursprünglichen Sinns zu berauben. Die Säule wird ihrer Bestimmung gemäß vor allem als Träger empfunden, wie man denn überhaupt die einzelnen Funktionen der Bauteile, das Tragen und Lasten, das Begrenzen und Ordnen in peinlicher Klarheit zum Ausdruck bringt.

Freier verfährt die zweite Stilstufe, die pathetisch bewegte Form. Ihr Element ist die Bewegung, mittels der sie nicht nur die einzelnen Teile eines Baues zu-



einander, sondern den ganzen Bau selbst zu seiner Umgebung in rhythmische Beziehung zu setzen sucht. »Der Bau ist kein Ausschnitt aus dem Weltraum mehr, sondern ein Teil seiner Ausdehnung. ... So ist der Bau selbst über seine Grenzen in den Raum erweitert, um mit ihm zusammenzuwirken, durch ansteigende Gewölbe, lichte Kuppeln oder Raumtiefe vortäuschende Deckengemälde im Innern, durch Vasen, Statuen und Türme über der Dachlinie gegen den Luftraum und durch Stufenbauten, Arkaden und Alleen mit seiner Umgebung zusammengeschlossen. Zugrunde liegen Gefühle, die durch die Kunst seelischen Stimmungen Ausdruck geben wollen.«

Die dritte Stufe, die richtungslos bewegte Form, »treibt diesen Reichtum ins Phantastische«. Die Bewegung wird mit allen Mitteln ins Ungemessene gesteigert, »Hemmungen durch den Zweck oder die Disziplin bestehen nicht mehr«, und so entspricht »jeder Kurve eine Gegenkurve, jede Tiefe hebt eine Höhe auf, Bewegungen verflechten sich und lösen sich in Wirbeln«. Das gleiche Spiel wird mit dem kunstgewerblichen Gerät getrieben, bei dem jeder Zweckgedanke völlig ausgeschieden ist, um einem Spiel mit Ornamenten, mit malerischen Gegensätzen aller Art, schließlich mit dem Material selbst zu weichen.

Cohn-Wiener ordnet der ersten Form den dorischen Stil des griechischen Altertums, den romanischen des Mittelalters und den frühesten Renaissancestil in Italien ein. Dieser konstruktive Stil entsteht, wie er bemerkt, jedesmal aus einer »dumpfen Vorform, die schon das tektonische Gefühl, aber noch keine tektonische Gliederung hat, die Teile schon sondert und festhält, aber noch nicht funktionell durcharbeitet. Dahin gehören der Dipylonstil, der frühchristliche Stil, und die Profangotik in Italien«.

Der zweiten, pathetisch bewegten Form ordnet er den hellenistischen Stil mit dem frühen römischen, die hohe Gotik und das Barock zu. Der dritten, richtungslos bewegten Form endlich fügt sich der spätantike Stil, die Spätgotik und das Rokoko ein.

Indessen, so großartig der Gedanke an sich ist, das unübersehbare Vielerlei der bisherigen Stilbestimmungen in drei große Kategorien umzuwandeln, die zudem so gefaßt sind, daß sie sich wie eine große Wellenbewegung immer wiederholen, so scheint mir dieser Gedanke doch kaum in der hier vorgeschlagenen Form und wahrscheinlich überhaupt nicht praktisch durchführbar zu sein. Wenigstens nicht ohne eine außerordentliche Vergewaltigung des Kunstwollens selber. Und doch ist es gerade diese, die der Verfasser durch seine neue Stilbestimmung zu überwinden hofft.

Allein das Unzureichende seiner eigenen Kategorien zeigt sich vor allem darin, daß zwar allenfalls die Früh- niemals aber die italienische Hochrenaissance sich einer derselben einfügen läßt. Der Verfasser macht auch gar nicht erst einen solchen Versuch, sondern geht stillschweigend über dieses Versagen hinweg.

Ferner läßt sich auch schon die Malerei der Frührenaissance nicht mehr unter den Begriff der tektonischen Form bringen, da, von allem anderen ganz abgesehen, doch schon Masaccio mit seinen Fresken eine Wanddurchbrechung und Tiefenwirkung gibt, wie sie der von dem Verfasser selbst gegebenen Erläuterung, daß »die Wand in diesem Stil Fläche bleibt«, nicht entspricht.

Endlich aber scheint mir auch die hohe Gotik nicht in die Kategorie der pathetisch bewegten Form zu passen, denn wenn auch zuzugeben ist, daß der Bewegung in diesem Stil sehr viel Freiheit gelassen wird und daß er seelischen Stimmungen Ausdruck verleiht, so darf man doch keinen Augenblick übersehen, daß die Architektur der Gotik niemals ihre Bauten wie das Barock zielbewußt mit der ganzen Umgebung zusammenpaßt oder gar die Umgebung danach anlegt, und daß die Malerei der Gotik eine Tiefenwirkung im Sinne des Barocks gar nicht kennt.

Zusammenfassend möchte ich noch bemerken, daß die Kategorien des Verfassers streng genommen nur für die Architektur, dagegen meist sehr wenig für die Plastik und oft gar nicht für die Malerei der betreffenden Stile passen. Denn um nur ein Beispiel herauszugreifen, so wird man sich unter einer richtungslos bewegten Form beim Anblick Watteauscher Gemälde schwerlich etwas denken können.

Noch bedenklicher scheint mir der ausdrückliche Verzicht des Verfassers auf jede Art von künstlerischer Wertung, wie er sich in folgenden Sätzen ausspricht. »Wenn uns eine Periode als Aufstieg und eine andere als Niedergang erscheint, so trägt allein unsere Abhängigkeit vom eigenen Geschmack die Schuld. Wertet man objektiv, so ist die Kunst jeder Periode als Ausdruck ihres besonderen Schönheitsgefühls der jeder anderen gleichwertig.« Eine solche Behauptung, die das Chaos an die Stelle der Sichtung und Ordnung setzt, hat ihren Sinn nur als Antithese.

Schließlich möchte ich noch darauf hinweisen, daß der Verfasser selbst tatsächlich wertet, indem er die zweckbestimmten Stile, wie also etwa den dorischen, sehr entschieden über die mehr aus dem Gefühl heraus schaffenden Stile der hellenistischen und gotischen Kunst stellt und in diesem Zusammenhang der hellenistischen Kunst sogar die Erregung von lüsternen Gefühlen als ausdrückliche Absicht unterschiebt. Ebenso, wenn er von einer ästhetischen Vierteilung spricht, die das Auge dadurch erleiden soll, daß in den gotischen Domen das Hauptportal und der Innenraum auf das Mittelschiff, die Türme hingegen auf die Seitenschiffe hinweisen.

In Hinsicht auf den Satzbau ist zu bemerken, daß er in einer Reihe von Fällen an Klarheit zu wünschen übrig läßt. Indessen bleibt das Büchlein trotz allem ein sehr bemerkenswerter Versuch, sich auf künstlerische Hauptfragen einzustellen und auch den Untersuchungen eines Wölfflin, Riegl, Furtwängler und Wickhoff gegenüber die volle Selbständigkeit des Urteils zu wahren.

Breslau. Elisabeth von Orth.

Charlotte Bühler, Das Märchen und die Phantasie des Kindes. Beihefte zur Zeitschrift für angewandte Psychologie, 17. Leipzig, J. Ambr. Barth. 1918. 82 S.

Von der Erwägung ausgehend, daß wir bei der Erforschung der höheren Seelenvorgänge des Kindes ganz auf objektive Methoden angewiesen sind und daher jedes Material willkommen heißen müssen, das uns irgendwelchen Aufschluß verspricht, untersucht die Verfasserin die Literatur des Kindes (vom 4.—8. Lebensjahre etwa): das Märchen. Ihre Frage lautet: was lehrt uns das Märchen über die kindliche Phantasie? Ich will kurz andeuten, was für die Leser dieser Zeitschrift aus dieser psychologischen Arbeit von Interesse sein könnte.

Das Volksmärchen legt eine große Mißachtung der Verstandesklugheit zutage. Nicht nur kommt immer der Dumme zu Ehren, auch in der Erzählungsweise fehlt fast ganz die Kombination, das eigentliche Verstandeselement. Das Märchen ist typische Anschauungsliteratur; es kennt keine eingehende Zustandsschilderung und keine Dramatik — beides setzt kombinatorisches Denken voraus. Der Handlung fehlt das Zielbewußte. Der Erzähler schaltet nach Belieben, und ebenso willkürlich darf der Hörer auffassen. Die Abstraktionsfähigkeit des Kindes ist gering; nur durch die schärfste Betonung (durch den Gegensatz) wird es zur Beachtung einer Eigenschaft gezwungen. Daher die polare und das Extreme bevorzugende Charakteristik, das Typische der Märchenpersonen. Die Umgebung der Personen ist nur angedeutet. Wir haben keinen Grund zu der Annahme, das Kind spinne sich nun diese angedeuteten Situationen weiter aus. Es haftet zwar am einzelnen, aber

nicht an der ruhigen, schildernden Einzelheit, sondern nur an der gefühlsbetonten, Vereinfachungen, Wiederholungen zeigen an, daß alles nach dem Willen des Erzählers, nicht nach den Gesetzen des Lebens abläuft. Die Darstellung ist rein episch explizierend. Prophezeiungen, Warnungen und Verbote erleichtern, als Dispositionen gleichsam, die Auffassung. Der gedankliche Verlauf ist immer in anschauliche Vorgänge umgesetzt, emotionale Erlebnisse werden durch ihre äußeren Kennzeichen festgehalten. Sehr hübsch sagt die Verfasserin: es heißt nicht, das kleine Mädchen war traurig, sondern: es weinte. — Nicht das kombinatorische Denken, sondern die Analogiebildung, deren Bedeutung für das volkstümliche Denken W. Stern dargetan hat, charakterisiert die kindliche Phantasie. Sie kennt keine Ruhe. Alles wird in Sukzession aufgelöst. Das Umschlagen der Situation, der szenische Wechsel, bildet den Kern jeder echten Märchenhandlung. Krasse Proportionsunterschiede (Riesen und Zwerge) sind für Kinder offenbar lustbetont.

Die Kritik der vorliegenden Arbeit muß vor allem betonen, daß das Thema weit mehr Schwierigkeiten enthält, als die Verfasserin angenommen zu haben scheint. Der an sich schöne und einleuchtende Gedanke, vom Märchen auf die Phantasie der Kinder zu schließen, erweckt bei näherer Überlegung doch einige Bedenken. So wie uns das Märchen der Brüder Grimm vorliegt, ist es eben doch ein Kunstwerk, so gut wie die Gesänge Homers, und bevor man aus diesem Kunstwerk Schlüsse auf den Urheber ziehen darf, müßte man einmal die Kunstform des Märchens vorurteilslos untersuchen. (Über das den Kern der Schwierigkeiten bildende Problem des Verhältnisses von Volksseele und Kinderseele ist die Verfasserin fast ganz hinweggegangen.) Man würde aber das Märchen nicht auf seine Form hin analysieren können, ohne zu fragen, ob sich nicht ähnliche Formeigentümlichkeiten auch in anderen Dokumenten finden lassen. Da wäre zunächst die Sage heranzuziehen, mit der ja das Märchen eng verwandt ist. Aber noch ganz andere Produkte kämen in Betracht: ein Teil der sogenannten Unterhaltungsromane und der ganze Volksroman. In der sogenannten Schundliteratur, die in Wahrheit die Literatur des Volkes ist, wie das Märchen die des Kindes, finden sich fast alle wesentlichen Züge des Märchens wieder: Vereinfachung, Übertreibung, Gegenüberstellung von Extremen, plötzliches Umschlagen der Situation, karge Schilderung der Umwelt, das gute Ende usw. Die »Unreife«, den Wunsch des Hörers für die Entwicklung der Handlung entscheidend werden zu lassen, die die Verfasserin eine einzig im Märchen zu beobachtende Eigenheit der Darstellungstechnik nennt, ist in Wahrheit eine charakteristische Eigenschaft der erwähnten Volksliteratur. Wie viele Frauen lesen noch heute kein Buch, von dem sie sich nicht vorher überzeugt haben (ganz wie jenes Bübchen, von dem die Verfasserin erzählt), daß es nicht traurig ausgeht, d. h. daß sie sich kriegen? Und wie viele Romane werden mit Rücksicht auf diesen Wunsch geschrieben? — Nun enthält der Unterhaltungsroman und der Volksroman reichlich kombinatorisches Denken, eine ganz andere Umwelt als das Märchen usw. Er gehört mehr zur Literatur der auf das Märchenalter *folgenden* Lebensepoche. Aber in dieser erhält sich eben das Märchenelement immer noch in gewissem Grade. Die eigentlich märchenhaften Züge sind aber aus einem ganzen Geflecht erst herauszulösen und dem Märchen nicht so ohne weiteres zu entnehmen. Erst nach der Untersuchung des Märchens auf seine spezifischen *Märchen*züge hin könnte man daran gehen, die Beziehung zur Kindesphantasie festzustellen, obgleich auch dann immer noch die Hauptschwierigkeit übrig bliebe. Die Phantasie des Kindes ist die gesuchte Unbekannte. Wäre das Märchen ein reines Produkt dieser Phantasie, so wäre die Gleichung leicht. In Wirklichkeit aber ist das Märchen zwar *für* die Kinder, aber nicht *von* Kindern

erzählt. Es ist nur indirekt durch das Kind bestimmt, und das erschwert die Rechnung in jedem Falle bedeutend.

Der Gewinn der Arbeit Charlotte Bühlers scheint mir hauptsächlich in der Anregung zu liegen, die Kunstform des Märchens einmal einwandfrei festzustellen. Als Studie zu diesem Zwecke ist die Arbeit verdienstlich.

Berlin.

Alfred Baeumler.

Karl With, Buddhistische Plastik in Japan. Bis in den Beginn des 8. Jahrhunderts n. Chr. Textband mit 28 Abbildungen, Tafelband mit 224 Tafeln nach eigenen Aufnahmen des Herausgebers. gr. 4°. Wien, Kunstverlag Anton Schroll & Co., 1919.

Unser Interesse für die asiatische Kunst ist bis in das 20. Jahrhundert hinein ein durchaus oberflächliches gewesen. Es waren fast ausschließlich die Erzeugnisse eines freilich hochentwickelten Kunstgewerbes, die es anregten. Die klassische buddhistische Bildnerei blieb fast ganz unbeachtet. Die Funde einer gräzisierenden Plastik in Nordwest-Indien erregten allerdings beinahe Sensation. Aber daß es auch eine künstlerisch weit höher stehende national-indische Kunst gegeben habe, war so wenig anerkannt, daß Havell diese Behauptung noch vor einem Jahrzehnt in beredten Büchern, als sei sie ein Paradoxon, vertreten mußte.

Um diese Zeit herum, vielleicht durch jene Gandharafunde veranlaßt, begann man sich mehr mit der buddhistischen Kunst auch außerhalb des nordwestlichen Indiens zu beschäftigen. 1909 veröffentlichte Chavannes die Resultate einer archäologischen Mission, eine große Anzahl von Aufnahmen religiöser Plastik wesentlich aus nordchinesischen Höhlentempeln. — In den 1912 erschienenen »*Epochs of Chinese and Japanese Art*«, worin die reichen Erfahrungen des 1908 verstorbenen Kunstkommissars der japanischen Regierung, Ernest Fenollosa, niedergelegt waren, wurde ein allerdings noch recht unscharfes Bild der chinesisch-japanischen heiligen Kunst mit starker Betonung ihrer vermeintlichen Beziehungen zur gräko-buddhistischen entworfen. — Im selben Jahre begann die Ostasiatische Zeitung zu erscheinen, die nun ihre Spalten mit Vorliebe diesem Thema öffnete und schon im ersten Jahrgange einen Aufsatz William Cohns brachte, der die Bildnerei der Naraperiode, der Blütezeit fernöstlicher Plastik, einer kunstwissenschaftlichen Untersuchung unterzog. Im selben Jahre wiederum wurde die ostasiatische Abteilung des kunsthistorischen Institutes der Universität Wien unter Leitung Prof. Strzygowskis gegründet. In seinem Auftrage reiste anfangs Januar 1913 Karl With nach Japan; seine Aufgabe war, einen allgemeinen Überblick der japanischen Kunst zu geben. Sehr im Interesse der Wissenschaft engte er diesen für die kurze Dauer einer solchen Expedition zu umfangreichen Plan ein, und suchte durch genaueres Studium der früheren Denkmäler eine sichere Basis für weitere Forschungen zu schaffen. Von dem Zentrum altbuddhistischer Lehre und Kunst, Nara, ausgehend, konnte er in kaum Jahresfrist das kostbare Material zusammenbringen, das uns nun in den beiden Bänden der »Buddhistischen Plastik in Japan« vorliegt.

With beginnt seine Untersuchungen mit der ältesten sicher datierten, in Japan befindlichen Skulptur, der Shaka-Trinität des Tori Busshi von 623, und schließt sie mit Werken der Ton- und Trockenlack(Kanshitsu)plastik, die in der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts entstanden. Der behandelte Zeitraum umfaßt demnach die ersten anderthalb Jahrhunderte nach Einführung des Buddhismus in Japan. Vergegenwärtigen wir uns, daß die neue Religion dort ganz primitive Kulturzustände vorfand, daß insbesondere eine wirkliche nationale Kunstbetätigung noch nicht vor-



handen war, so verstehen wir, daß die technisch schon hoch entwickelten Werke zunächst nur aus China und Korea eingeführt oder von Meistern dieser Länder in Japan gefertigt sein konnten. Diese Meister haben dann dort ohne Zweifel Schüler herangebildet, aber von einer national-japanischen Plastik kann in diesen Frühzeiten keine Rede sein. Höchstens entdeckt man hie und da die ersten Spuren japanischer Auffassungsweise.

Da nun aber in den beiden erwähnten Kulturländern nur sehr wenige Bildwerke aus dem hier behandelten Zeitraume bekannt sind (abgesehen von den zwar typologisch interessanten, aber ziemlich rohen Steinskulpturen der chinesischen Felsentempel), so ist die Durcharbeitung der in Japan vorhandenen Frühplastik auch für die Kunstgeschichte Chinas und Koreas von großem Interesse.

Die unentbehrliche Grundlage einer stilkritischen Untersuchung fernöstlicher Bildnerei, von der weder Abgüsse noch wichtige Originale in Europa vorhanden sind, ist eine besonders umfangreiche Sammlung von für den besonderen Zweck gefertigten Abbildungen. Die ganz vortrefflichen japanischen Aufnahmen genügen insofern nicht, als sie meist nur Frontansichten geben und bei weitem nicht alle vom Autor herangezogenen Werke umfassen. With hat mit großem Geschick die Aufgabe gelöst, alle ihm wichtig scheinenden Skulpturen in allen Ansichten, die seine Erörterungen verdeutlichen konnten, hinreichend groß und vortrefflich zu photographieren. Auch bekanntere Objekte erscheinen so dem Sachkenner wörtlich unter ganz neuen Gesichtspunkten. Zahlreich sind die Erstaufnahmen, so daß auch die wenigen Besitzer der großen japanischen Abbildungswerke des Neuen übergenug finden werden. Höchst dankbar anzuerkennen und vorbildlich für den Westen ist die Liberalität der japanischen Museums- und Tempelbehörden, die fast unbegrenztes Photographieren zuließen.

An die Bearbeitung des großen von ihm gesammelten Materials ging With zunächst mit den Augen des exakten Kunstforschers, der durch subtile stilkritische Untersuchungen Ordnung in das Chaos zu bringen, innere und äußere Zusammenhänge klarzulegen strebt. Aber die Lösung dieser mehr formalen Aufgaben ist ihm nur das Mittel zu dem Zwecke, der allen Kulturvölkern gemeinsamen allmählichen Wandlung einer intuitive Vorstellungen möglichst rein ausdrückenden Kunst in eine auf Sinnesimpressionen aufgebaute nun auch im Kreise der fernöstlichen Welt nachzugehen.

Hier dem Verfasser auf seinen Pfaden zu folgen, ist ein großer Genuß. Der Leser erlebt die Entdeckerfreude mit, in ganz eigener Art die Gegensätze und Entwicklungsbedingungen idealistischer und realistischer Kunst besonders rein in einem ihm bisher ziemlich fremden Kulturkreise ausgeprägt zu finden. Der Referent muß sich begnügen, Gang und Resultat der Untersuchungen in kurzen Zügen wiederzugeben.

With teilt den von ihm behandelten Zeitraum in drei Abteilungen. Die erste entspricht etwa der Suikozeit und umfaßt die erste Hälfte des 7. Jahrhunderts, die zweite, die zweite Hälfte desselben einnehmend, der Hakuhozeit, die dritte, die in die erste Hälfte des 8. Jahrhunderts hineinreicht, dem Beginne der Tempyozeit.

Die Suikoperiode ist die Blütezeit des archaischen Stils. Der Buddhismus war erst seit kurzem eingeführt, noch kaum in Sekten gegliedert. »Über dem Wirken dieser Zeit liegt die wahrhaft keusche Ergriffenheit und unzerteilte Kraft früher, unverbrauchter Ehrfurcht« (S. 26). Die Form, »die sich der Idee unmittelbar anschließt, ohne auf die äußere Naturgesetzlichkeit Rücksicht zu nehmen« (S. 29) entspricht noch dem inneren Erlebnisse. Der erste namhafte Meister, der diesem Erlebnisse eine deutliche Prägung gab, der Chinese Tori Busshi, schließt sich in

seiner Bronzetechnik deutlich an die Steinplastik an, wie sie in China vor der glorreichen Tangzeit (618—907) geübt wurde: »Block- und Flächenschichtung, Aufbau in geschlossener Kontur oder Auflösung in lineare Silhouetten, schärfste Abwinklung der Seitenansichten, klare Profilwirkung und Sichtbarkeit aller Beziehungen« (S. 61). Von bekannteren Werken gehören dieser Gruppe außer der Shakatrinität des Tori (T. 1—5) die Yumedono-Kwannon (T. 15 u. 16) und der Yakushi des Horinji (T. 33—37) an.

Gegen Ende der Periode durchdringt eine mehr malerische Behandlung den »architektonischen« Stil. In dem Kokuzo (? vielleicht Kwannon) des Horyuji (T. 38 bis 44) typisiert sich diese: gegenüber dem Block der Toriwerke steht eine Säule, die Masse wird durch Steigerung der Höhenverhältnisse entkörpert, der einem Stamme gleichende Rundkern ist selbständig, die Gliedmaßen lösen sich los. Nach japanischer Tradition stammt diese Statue aus dem holzreichen Korea, und With steht nicht an, eine Reihe ähnlich gearteter Holzfiguren und auch Kleinbronzen unter dem Namen »Koreanischer Stil« zusammenzufassen, so die Shitenno des Horyuji (T. 45—53) und den Kokuzo des Horinji (T. 62—65). Von den beiden folgenden Gruppen, dem »frühchinesischen Mischstil« und dem »reifen Suikostil« charakterisiert sich die erstere als Versammlung von Arbeiten provinzieller Schulen, die ältere Formen länger konservierten, oder in denen ein besonderes den alten Stilgesetzen nicht homogenes Empfinden sich bemerkbar macht, unter ihnen der hier wohl zuerst reproduzierte höchst merkwürdige Kasho-Butsu des Daigoji (T. 83 bis 86) mit dem »Ahasvergesicht, das alles menschliche Dasein immer wieder überlebt und durchschaut« (S. 94), ein Vorläufer der späteren so überaus charakteristischen Patriarchenbildnisse. Die andere Gruppe stellt die höchste Vollendung des fernöstlichen archaischen Stils dar, in dem sich das innere Erlebnis so rücksichtslos frei nach außen projiziert, wie in der herrlichen Nyoirin-Kwannon des Chuguji (T. 111—116).

Die zweite Abteilung gliedert sich in drei Gruppen. Die erste als Taikwastil nach dem Nengo Taikwa (645—649) benannt, faßt diejenigen Werke zusammen, »die noch lebendig mit dem Suikostil in Verbindung stehen, diesen fortwährend unter den Gesichtspunkten der nunmehr aktuell werdenden Wirklichkeitsprobleme erweitern und zu neuen Formproblemen verdichten« (S. 111). Ihr Hauptwerk ist wiederum eine Nyoirin-Kwannon, die dem Koryuji angehört (T. 125—129), eine Holzplastik höchsten Ranges. »Ein leidenschaftliches Schönheitsideal tritt an Stelle der alten Ideale der überweltlichen Wirklichkeit und Stille. Das künstlerische Bild gewinnt an äußerer Macht und Dynamik des Ausdruckes, verliert aber die ferne zurückhaltende Majestät« (S. 110).

Die zweite Gruppe, der chinesische Tangstil der Hakuhozeit, zeigt uns eine Reihe von Werken staunenerregender Größe, »die gegen das Formerbe der Suikozeit offen Sturm laufen« (S. 124), wie die Yakushitrinität des Yakushiji (T. 135—148) und der Shaka des Kanimanji (T. 153—156), die in ihrer Vollendung eine lange Entwicklung voraussetzen, für deren Formmomente die Suikowerke keine Analogie liefern. »Die Bildform ist nicht mehr ausschließliche Gestaltgebung der Phantasie, sondern eine ideale Verkörperung erschauter und verdichteter Natürlichkeit« (S. 127). Das archaische Stilbewußtsein tritt gegenüber dem naturalistischen in den Hintergrund. Eine neue mächtige Einflußwelle muß von China her um diese Zeit sich nach Japan ergossen haben. Ihr Ursprung liegt wohl in der Konsolidierung des mächtigen Tangreiches, das mit Öffnung der chinesischen Grenzen und dem internationalen Ausbau der Verkehrsverbindungen Zentralasien, Nordindien und Persien als Komponenten seiner Kultur heranzog. Das Resultat war eine Höhe künstle-

rischen Schaffens, die, in ihrer Art einzig in der Kunstgeschichte aller Völker dastehend, auch in Japan ihre Wirkung äußerte. »Die neuen Formen bilden von nun ab den unumgänglichen Bestandteil aller weiteren Entwicklung. Damit ist das rein archaische Zeitalter mit seiner ungeheueren Phantastik und seiner gewaltigen Sehnsucht nach einer wirklichkeitsfreien Totalität vorüber« (S. 140).

Die dritte Gruppe, der archaisierende Hakuhostil, läßt sich kurz als Reaktion der eingeborenen Künstlerschaft im Sinne des Suikostils bezeichnen. Das Hauptwerk ist der Schrein der Tachibana Fujin mit der Amidatrinität (T. 159—166).

Die dritte Abteilung leitet uns hinüber zum Tempyostil, der das ganze 8. Jahrhundert beherrscht. Es geschieht das an Hand der Tonfiguren der Horyuji-Pagode (T. 189—201), des Bonten und Taishakuten in Holz und Ton (T. 204—211), einer meines Wissens noch unpublizierten Amidatrinität in Kanshitsu aus Horyuji (T. 218 bis 224) u. a. Aus des Verfassers Erörterungen greifen wir folgende Sätze heraus (S. 197): »Nur soviel soll noch gesagt werden, daß dieser Tempyostil alle diejenigen Formen und Motive, die unter dem Ausdrucke der Aktivität, der Handlung, der plastischen Greifbarkeit und der sinnlich-dekorativen Pracht fallen, lieber anwendet und vollkommener meistert, als jene Formen, die zum Ausdrucksbereich der Stille, der Versunkenheit, mit einem Worte der inneren Wesenheit gotterfüllter Träume gehören. Es fehlt den Künstlern dieser Zeit die große innerliche Ergriffenheit von Träumern, Weisen und Propheten; dafür aber sind sie tiefer ins wirkliche Dasein herabgestiegen, erfüllt von der Kraft und der Schönheit des tätigen Lebens, mit einem klaren Bewußtsein für das, was dem Menschen nottut.«

Im vorstehenden suchte ich den sachlichen Inhalt des Buches in aller Kürze, wo angängig mit den eigenen Worten des Verfassers zu skizzieren. Dem mit fernöstlicher Kunst Vertrauten wird die Angabe der hauptsächlichen behandelten Kunstwerke genügen, um sich einen Begriff von dem zu machen, was hier geboten wird. Wie es geboten wird, erscheint noch wichtiger, aber der Raum gestattet nicht, auch nur an einem Beispiel den Reiz und Wert der Arbeit klarzustellen, die hier in der Stilanalyse jeder einzelnen Skulptur aufgewandt ist. Sie scheint mir vorbildlich zur Erreichung des Zieles, dem Leser das innerlich nachschaffende Begreifen des Kunstwerkes zu ermöglichen. Die sorgfältigste Untersuchung aller den Stil ausmachenden Komponenten konnte nur dann ein lebendiges Bild ergeben, wenn auf Schritt und Tritt die Nachprüfung am Objekte möglich war. Diese Möglichkeit wird durch die Ausgiebigkeit der Nachbildungen fast so gut gewährleistet, wie durch die Gegenwart des Originals. Wenn es auch für den Leser eine mühsame Arbeit ist, von mehr als hundert Kunstwerken aufs genaueste jede Bewegungsäußerung, jedes Faltenmotiv, Haltung, Silhouette und vieles andere auf ihren Ausdruckswert zu prüfen, so erfrischt immer wieder der gehaltene Unterton der Begeisterung des Autors für seine Sache. Und ist es schon im höchsten Grade spannend, den tragischen Kampf der aus religiös tief erregtem Gemüte heraus schaffenden Kunst gegen den impressionistischen Naturalismus mitzuerleben, so wird diese Spannung noch dadurch erhöht, daß das Feld, auf dem sich der Kampf abspielt, noch fast unbeackert ist.

Bei aller Anerkennung der großen Leistung kann der Kritiker nicht umhin, einige kleine Mängel und Unvollkommenheiten zu erwähnen, die zum Teil allerdings ihre Ursache in den für Bearbeitung und Drucklegung überaus schwierigen Zeitverhältnissen haben.

Zunächst ist diesem Umstande zuzuschreiben, daß die Schreibung japanischer Worte sehr ungleich und mehrfach direkt fehlerhaft ist. Der Verfasser, der als Offizier im Felde stand, mußte eben vielfach ohne literarische Hilfsmittel arbeiten

und die Korrekturen Freunden überlassen, die nicht Fachmänner im engeren Sinne waren. Wenn ich auf solche Fehler und Unsicherheiten größeres Gewicht lege, so geschieht es, weil die Ungleicheit der Transskriptionsmethoden sich in der Sinologie zu einem wahren Elend ausgewachsen hat und die Benutzung nicht nur wissenschaftlicher Werke sehr erschwert. Es wäre sehr wünschenswert, wenn die einfachen Regeln der japanischen »Gesellschaft für römische Schriftzeichen« (Vokale geschrieben wie im Italienischen oder Deutschen, Konsonanten wie im Englischen) in der Japanologie allgemein beachtet würden.

Dann ist der Verfasser bei der Benennung der einzelnen Bildwerke mehr der Tradition als der Ikonographie gefolgt, welch letztere ja allerdings noch sehr unvollkommen bearbeitet ist. Er gibt mehrfach den Klassennamen, wo die Artbestimmung für die Physiognomik wertvolle Anhaltspunkte liefern würde. Und gerade diese ist bei den archaischen Werken oft besonders zart behandelt. Die beiden Figuren auf T. 158 stellen Kwannon und Seishi dar, die beiden Begleiter Amidas, die dessen Haupteigenschaften, unendliche Güte, sowie Weisheit und Kraft verkörpern. Hier prägt Seishi (rechts) der milden Kwannon gegenüber in Größenmaß, lebhafterer Bewegung, soweit der kleine Maßstab zuläßt, gut seine männliche Natur aus. — Die Skulpturen der Tafeln 87 und 91 sind durch Fingerhaltung und kleine Scheiben über der Stirn als Nikko und Gwakko (»Sonnenglanz« und »Mondglanz«) gekennzeichnet, die beiden Bodhisattva, die den »irdischen Heiland« Yakushi begleiten. Er erhellt mit ihrem tröstenden Lichte unser trauriges Dasein. Nun vergleiche man die schönen Abbildungen der Tafeln 89 und 93 und wird leichter das Verständnis des fast mystisch tiefen Ausdruckes erlangen.

Es versteht sich von selbst, daß auch über die Unterbringung einzelner Werke in den Gruppen verschiedene Meinungen bestehen können. Ihre Diskussion bleibt wohl besser den Fachblättern überlassen.

Nur wenige Spezialisten wissen, welche Bereicherung aus den Schätzen des fernen Osten unserem Kunstfühlen erwachsen kann. Ich kenne kein Reproduktionswerk, das auch dem Laien diesen Reichtum so eindringlich vor Augen führte. Möge es seine werbende Kraft auf die weitesten Kreise ausüben und der fernöstlichen Kunst ihren Platz in der allgemeinen Kunstwissenschaft erobern helfen!

Bremen-Horn.

Hermann Smidt.

Oswald Spengler, Der Untergang des Abendlandes, Bd. I. Wien und Leipzig, Wilh. Braumüller, 1918. XVI u. 639 S.

Es genügt nicht, von einem Buche zu sagen, es stehe darin: so ist es und so, sondern man muß zuerst fragen, in welchem Sinne dieses »es ist so« gemeint sei; denn es gibt einen vielfachen Sinn — den des psychologischen Aufgezeigtseins, den des naturwissenschaftlichen Festgestelltseins, den des — nach richtig oder falsch — Gewertetseins und den des mit logischer Notwendigkeit als Voraussetzung (Kant: als *a priori*) Gefordertseins.

Eine solche erkenntnistheoretische Frage nach der Methode der Geschichtsphilosophie hat sich der Verfasser nicht vorgelegt. Seine Seele gehört dem, von dem nur im ersten Sinne gesprochen werden kann, dem Triebhaften im Handeln, dem ästhetischen und religiösen Erleben; da gibt's kein richtig oder falsch, da gibt's nur ein Aufzeigen des Erlebnisses, wie es aus innerem Zwang, aus »schicksalhafter Notwendigkeit« kam. Groß ist sicher der Faktor des Triebhaften auf dem ganzen Gebiete der Kultur, aber es wird ein verzerrtes Geschichtsbild, wenn man setzt: eine Kultur beschreiben heißt das notwendige Schicksal eines großen Triebhaften auf-



zeigen. Dies aber ist der Kern des Buches; es verzichtet grundsätzlich auf alles Werten: auch an Mathematik, an Naturwissenschaft, Ethik, Politik, Philosophie darf nicht die Frage gestellt werden, ob sie richtig sind oder falsch, wir haben nur zu versuchen, sie aus der großen Triebgesetzlichkeit ihrer Schöpfer als gerade so notwendig zu begreifen. »Eine physikalische Theorie ist ein intellektueller Mythus« (S. 613). An diesen Abschnitten sieht man mit peinlicher Deutlichkeit, wohin eine Geschichtsphilosophie führt, die in den Menschen und Völkern nur das Triebhafte nicht auch das freie Wählen nach Gesichtspunkten des Richtigen als geschichtsbildendes Element erkennen will. In der Methode hat also Herr Spengler große Ähnlichkeit mit Hegel, im Ergebnis geht er weit über ihn hinaus: nicht eine Kultur ist über die Erde gegangen von ihrer Kindheit in Asien bis zum Greisenalter in Deutschland, sondern eine Reihe solcher ist sich gefolgt, die ägyptische, indische, antike, arabisch-byzantinische, abendländische, in deren Greisenalter wir stehen, während die nächste, die russische, bereits erwacht zu sein scheint. Jede dieser Kulturen hat einen bestimmten triebhaften, sie tragenden Charakterzug, ihren »Stil« — die antike das Vordergrundhafte (Apollinische), die arabische das Magische, die abendländische das Faustische; die Kindheit aller aber unter sich ist weitgehend vergleichbar, ebenso jede spätere Epoche bis zum Tode, so daß aus der Analogie zu den bereits abgelaufenen Kulturen die Zukunft der unsrigen, die Art ihres notwendigen Hinsterbens in Zivilisation mit Sicherheit vorausbeschrieben werden kann (S. 516). »Jede Kultur hat ... ihre eigene Art zu sterben ... Deshalb sind Buddhismus, Stoizismus, Sozialismus morphologisch gleichwertige Phänomene.«

S. 157: »Jede Kultur hat ihre Kindheit, ihre Jugend, ihre Männlichkeit und ihr Greisentum. Eine junge, verschüchterte, ahnungsschwere Seele offenbart sich in der Morgenfrühe der Romanik und Gotik ... Kindheit spricht ebenso und in ganz verwandten Lauten aus der frühhomerischen Dorik, aus der altchristlichen, d. h. frühharabischen Kunst und aus den Werken des mit der 4. Dynastie beginnenden Alten Reiches in Ägypten ... Je mehr sich eine Kultur der Mittagshöhe ihres Daseins nähert, desto männlicher, herber, beherrschter, gesättigter wird ihre endlich gesicherte Formensprache ... Im vollen Bewußtsein der gereiften Gestaltungskraft, wie sie die Zeitalter des Sesostris, der Peisistratiden, Justinian I, der spanischen Weltmacht Karl V. zeigen, erscheint jede Einzelheit des Ausdrucks gewählt, streng, gemessen, von einer wunderbaren Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit. Hier finden sich überall Momente von einer leuchtenden Vollkommenheit, Momente, in denen der Kopf Amenemhets III. (die Hyksossphinx von Tanis), die Wölbung der Hagia Sophia, die Gemälde Tizians entstanden sind. Noch später, zart, beinahe zerbrechlich, von der wehen Süßigkeit der letzten Oktobertage sind die knidische Aphrodite und die Korenhalle des Erechtheion, die Arabesken an sarazenischen Hufeisenbögen, der Dresdener Zwinger, Watteau und Mozart. Zuletzt, im Greisentum der anbrechenden Zivilisation, erlischt das Feuer der Seele ...«

Berlin-Pankow. Christoph Schwantke.

Deutsche Bühne, Jahrbuch der Frankfurter Städtischen Bühnen. Herausgegeben von Georg J. Plotke. Erster Band. 1919. Literarische Anstalt Rütten u. Loening in Frankfurt a. M. 8°. 403 S.

Dieser Sammelband, vortrefflich zusammengestellt von dem leider inzwischen verstorbenen Plotke, enthält Aufsätze über das Drama, die Bühnenkunst und einige mit der Oper verknüpfte musikalische Probleme. Zur letzten Gruppe gehören — abgesehen von einer Übersicht über das Spieljahr 1917/18 des Frankfurter Opernhauses — eine Studie Paul Bekkers zur Kritik der modernen Oper, insbesondere



Franz Schrekers, ein von Bernhard Diebold geschriebener Lebenslauf der »Ariadne« und zwei Aufsätze der Kapellmeister Rottenberg und Brecher.

Bekker erweist von neuem seine Fähigkeit, das einzelne in einen großen Zusammenhang einzufügen und gedanklich zu durchdringen; er bewährt daneben die Gabe, durch Geschmeidigkeit des sauber gehaltenen Ausdrucks dem einzelnen seine Besonderheit zu lassen, die von jener zuerst erwähnten Fähigkeit her bedroht wird. So gelingt es ihm, den Dichter-Komponisten Franz Schreker mit Wagner zu verknüpfen, ohne ihn zu einem Wagnerianer zu machen. Bei Schreker nämlich wiederholt sich, so meint Bekker, der für Wagners Werk entscheidende tiefere Zusammenhang textlicher und musikalischer Gestaltung. Dieser Zusammenhang entsteht aus einer ursprünglichen musikalischen Ergriffenheit, die zur dramatischen Form und damit zur Dichtung drängt; alles andere im »Gesamtkunstwerk« ist Äußerlichkeit oder Theorie. Während nun bisher gewisse Seiten des Worttondramas fortgebildet wurden (in der Märchen-Oper Humperdincks, der Festspiel-Oper Pfitzners, der Musizier-Oper Straußens, der Theater-Oper d'Alberts), ist Franz Schreker das gleiche Phänomen wie Wagner, »nur in ganz anderer, die Verwandtschaft der Art auf den ersten Blick kaum erkennenlassender Verkörperung«. Über diese Wertung Schrekers kann ich nicht urteilen, da ich zu wenig von ihm kenne, aber zu der Auffassung Wagners möchte ich bemerken, daß sie mir eine nach rückwärts gewendete Konstruktion zu sein scheint; will man Wagner nicht von der Gegenwart her, sondern aus sich selber verstehen, so darf man schwerlich seine Dichtung, Bühne, Philosophie aus einer Allmacht der in ihm lebenden Musik ableiten, sondern man muß ihm schon eine ursprüngliche Vielfalt der Begabungen zuerkennen. — Der Kapellmeister Rottenberg bringt einige Aphorismen, sein Amtsgenosse Brecher einen Beitrag zu der Frage, ob das Publikum den Dirigenten auch sehen muß, um vollen Genuß von einer Orchesteraufführung zu haben. Die letzte Frage möchte ich — nach meinen persönlichen Erfahrungen — bejahen. Auf die Dauer ist das bloße Hören anstrengend, wirkt die Einschränkung auf den einen Sinn lähmend, und schon deshalb wünsche ich bei reiner Instrumentalmusik den Kapellmeister oder den Solisten sehen zu können, so oft es mir beliebt; außerdem jedoch tragen die Ausdrucksbewegungen des Künstlers zur Erhellung seiner Absichten aufs reizvollste bei, es scheint mir theoretische Engherzigkeit, wenn man auf ihre Mithilfe beim Nachleben der Musik verzichten will. Ein Umstand freilich, auf den Brecher hinweist; ohne ihn mit dem Problem zu verkoppeln, stört bei der Beobachtung des Dirigenten: das »Vorschlagen«. Zwar muß jeder Musizierende beim Spielen die sich anschließenden musikalischen Gebilde voraussehen, teils um dem augenblicklich Gespielten den rechten Ausdruck zu sichern, teils aus technischen Gründen (Wahl des Fingersatzes u. dgl.), aber der Leiter eines Orchesters muß Zeichen geben, und diese Zeichen, die sich auf Einsatz, Stärkegrad, Empfindung beziehen, müssen vorzeitig erfolgen, um ihre Wirkung auszuüben. So kommt es, daß man während des lautesten Orchesterklanges beschwichtigende Bewegungen sieht oder beim Anfang der Manfred-Ouvertüre wegen des »Vorschlagens« nicht zur Auffassung der Synkopen gelangt. Der Kundige, zumal wenn er selbst einmal im Orchester gesessen hat, zieht das alles in Rechnung, der technisch weniger geschulte musikalische Hörer wird dadurch gestört.

Ein »literarischer Teil« des Sammelbandes beschäftigt sich mit Theatergeschichte und dramatischer Dichtkunst. Im Anschluß an Max Herrmanns grundlegende Arbeiten wird Theaterwissenschaft bestimmt als »die Wissenschaft von der Gesamtheit der Künste, wie sie das moderne Theater beansprucht, also ebensosehr Schauspieleranalyse wie Kostümkunde und Geschichte der Architektur und Malerei«. Offenbar

soll Beschaffenheit und Zweck eines geschichtlich gewordenen Gebildes den Inhalt einer Wissenschaft umgrenzen. Natürlich kann in den Begriff einer Architekturwissenschaft zusammengefaßt werden, was der werdende Baumeister von Stilunterschieden, Kunstgeschichte, Hygiene, Mathematik, Rechtsprechung im Hinblick auf seinen Beruf lernen muß, und ebenso kann als Theaterwissenschaft die Beschreibung und Erklärung alles dessen angesehen werden, was nun einmal zur Bühne gehört. Indessen, die strengere Auffassung von Wissenschaft überhaupt fordert einen Kernpunkt, in dem der Gegenstand seiner Eigentümlichkeit nach und mit einer aus ihm fließenden Methode ergriffen wird. Hierfür genügt nicht das Zusammenraffen eines tatsächlich verbundenen Mannigfachen. — Unter den vielen Beiträgen zur literarischen Dramaturgie sei zunächst ein Aufsatz von Ernst Blaß hervorgehoben. Er will die unverkennbare Abstraktheit in Paul Ernsts dramatischer Kunst dadurch rechtfertigen, daß er dem Dichter-Denker einen besonders geschärften Sinn für die »apriorische Dramenform« zuschreibt. Je reiner und nackter die Handlung eines Dramas ist, desto stärker gibt sie das Wesentliche; da aber die Leibhaftigkeit aus dem Personendrama und der Bühne nicht auszumerzen ist, so bleibt als Aufgabe für den Dramatiker: »eine Handlung unter Menschen, deren intelligible Rolle sich mit ihrem empirischen Sein decken muß«. Ein grundsätzlicher Gegensatz muß zwischen lebendigen Menschen ausgekämpft werden, Wille des Schicksals und Wille des Menschen müssen zusammentreffen, damit die dramatische Form ihrer Hauptaufgabe gerecht wird, durch sinnfällige Handlung ein Geistiges zu veranschaulichen. Dies der Grundgedanke. Man sieht leicht, daß er mit einer durch den besonderen Fall verlangten Zuspitzung beginnt und in ein stumpfes Ende ausläuft: der Gebrauch von Begriffen wie apriorisch und intelligibel — die übrigens mit größerer Vorsicht verwendet werden sollten, auch im Falle Paul Ernst — bereitet nur den Weg zur alten idealistischen Lehre. — Der neue Idealismus tritt ans Licht mit einer gehaltvollen Abhandlung, die Julius Bab dem expressionistischen Drama widmet. Sie beginnt mit dem Gedanken, daß impressionistische und naturalistische Kunst Ausdruck war für das Gefühl der Abhängigkeit des Menschen von der Umgebung, und zeigt dann, wie die neue Kunst des Glaubens lebt, daß geheimnisvolle Kräfte im Menschen es sind, die die Welt überhaupt erst bilden. Des Dichters Aufgabe ist: Wesensmenschen oder seelische Grundfiguren zu zeichnen, wobei allerdings auch der Körper glaubhaft bleiben muß. Bab wiederholt die geschickten Worte, in die der junge Dichter Paul Kornfeld den Sinn des Expressionismus eingefangen hat: »Ist der Mensch Mittelpunkt der Welt, so ist er's nicht um seiner Talente willen, er ist's, weil er Spiegel und Schatten des Ewigen, weil er, zwar erdgeboren, doch Verwalter des Göttlichen ist ... (Sache der Selbsterkenntnis soll sein) sich dessen bewußt zu werden, was unzeitlich in uns ist, und also in höherem Sinne sich zu erleben, statt in niedrigerem Sinne sich zu begucken ... Die Psychologie sagt vom Wesen des Menschen ebensowenig aus wie die Anatomie.« Über die eigentümliche Formung, die das Drama von hier erhält, gibt Bab leider nur Andeutungen; er hebt hervor, daß zwischen die lebendigen Menschen in jedem Augenblick Gestalten treten können, die nur geträumt sind, daß der Gefühlsausdruck in der Sprache übergangslos hervorspringt, daß die Wechselrede rhythmisch klar gegliedert wird. Aber es müßte noch weit mehr an Einzelheiten aufgezeigt werden, um zu erweisen, daß Theorie und Praxis nicht nebeneinander hergehen, sondern aus demselben eigentümlichen Kunstgefühl hervorwachsen.

Ich übergehe eine Reihe von Aufsätzen — darunter eine Studie Gustav Landauers über »Troilus und Cressida« — und beschränke mich auf ein paar Bemerkungen zu dem von Richard Weichert behandelten Gegenstand: Regisseur und Dar-

steller. Gern pflichte ich der Forderung bei, daß der Geist der Dichtung höchste Autorität bleiben muß, aber ich sehe nicht im Wort »das Wesentliche des Theaters« noch in der Bühne »eine akustische Anstalt«. Das Besondere der Bühnenkunst liegt doch darin, daß die ebenso besondere Einbildungskraft des geborenen Regisseurs Anblick der Szene, Sprache, Geste, Bewegung, Kostüm unter der Leitung des Dichterwortes zu einer Ganzheit vereinigt — nur eine so aufgebaute Vorstellung hat Stil, wie der Verfasser selber gesteht. Und eine weitere Eigenschaft des Regisseurs steckt in der Fähigkeit, dem Schauspieler das erwünscht Scheinende wirklich klar machen zu können, wozu dann noch andere pädagogische Gaben sich gesellen müssen. Das ist ein weites Feld. Es sollte einmal von einem philosophischen Nachfolger H. Th. Roetschers beackert werden, sofern er genügende Bühnenerfahrung besitzt.

Berlin. Max Dessoir.

XI.

Der Begriff des Kunstwollens[1]).

Von

Erwin Panofsky.

Es ist der Fluch und der Segen der Kunstwissenschaft, daß ihre Objekte mit Notwendigkeit den Anspruch erheben, anders als nur historisch von uns erfaßt zu werden. Eine rein historische Betrachtung, gehe sie nun inhalts- oder formgeschichtlich vor, erklärt das Phänomen Kunstwerk stets nur aus irgendwelchen anderen Phänomenen, nicht aus einer Erkenntnisquelle höherer Ordnung: eine bestimmte Darstellung ikonographisch zurückverfolgen, einen bestimmten Formkomplex typengeschichtlich oder aus irgendwelchen besonderen Einflüssen ableiten, die künstlerische Leistung eines bestimmten Meisters im Rahmen seiner Epoche oder *sub specie* seines individuellen Kunstcharakters erklären, heißt innerhalb des großen Gesamtkomplexes der zu erforschenden realen Erscheinungen die eine auf die andere zurückbeziehen, nicht von einem außerhalb des Seins-Kreises fixierten archimedischen Punkte aus ihre absolute Lage und Bedeutsamkeit bestimmen: auch die längsten »Entwicklungsreihen« stellen immer nur Linien dar, die ihre Anfangs- und Endpunkte innerhalb jenes rein historischen Komplexes haben müssen.

Die politische Geschichte, als Geschichte des menschlichen Handelns gefaßt, wird sich mit einer solchen Betrachtungsweise zufrieden geben müssen — und auch zufrieden geben können: das Phänomen der Handlung muß seinem Begriffe nach, d. h. als bloße Verschiebung, nicht formende Bewältigung der Wirklichkeitsinhalte[2]), durch rein historische Erforschung voll erschöpfbar sein, ja einer nicht historischen Betrachtung widerstreben. Die künstlerische Tätigkeit aber unterscheidet sich insofern von dem allgemeingeschichtlichen Geschehen

---

[1]) Diese Ausführungen bilden in gewisser Hinsicht die Fortsetzung zu dem in der Zeitschr. f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft, Jahrg. X, S. 460 ff. erschienenen Artikel des Verfassers über »Das Problem des Stils in der bildenden Kunst«, dessen Schlußabsatz in ihnen näher erläutert wird.

[2]) Vgl. Schopenhauers schöne Unterscheidung zwischen »Taten« und »Werken« (Aphor. zur Lebensweisheit, Kap. IV).

(und berührt sich insofern mit der Erkenntnis), als ihre Leistungen nicht Äußerungen von Subjekten darstellen, sondern Formungen von Stoffen, nicht Begebenheiten, sondern Ergebnisse. Und damit erhebt sich vor der Kunstbetrachtung die Forderung — die auf philosophischem Gebiete durch die Erkenntnistheorie befriedigt wird —, ein Erklärungsprinzip zu finden, auf Grund dessen das künstlerische Phänomen nicht nur durch immer weitere Verweisungen an andere Phänomene in seiner Existenz begriffen, sondern auch durch eine unter die Sphäre des empirischen Daseins hinabtauchende Besinnung in den Bedingungen seiner Existenz erkannt werden kann.

Diese Forderung bedeutet, wie gesagt, Fluch und Segen: Segen, weil sie die Kunstwissenschaft in einer dauernden Spannung erhält, ständig die methodologische Überlegung herausfordert und uns vor allem immer wieder daran erinnert, daß das Kunstwerk Kunstwerk ist, nicht ein beliebiges historisches Objekt, — Fluch, weil sie eine schwer erträgliche Unsicherheit und Zersplitterung in die Forschung hineintragen mußte, und weil das Streben nach der Aufdeckung von Gesetzmäßigkeiten vielfach zu Resultaten geführt hat, die entweder mit dem Ernste einer wissenschaftlichen Anschauung nicht zu vereinen sind oder aber dem Einzigkeitswert des individuellen Kunstwerkes zu nahe zu treten scheinen: zu einem puritanischen Rationalismus im Sinne der normativen Ästhetik, zu einem völker- oder einzelpsychologischen Empirismus im Sinne der Leipziger Schule und der zahlreichen Theoretiker des »künstlerischen Schaffensprozesses«, zu einer willkürlich konstruktiven Spekulation im Sinne Worringers oder zu unklarer Begriffsverschlingung im Sinne Burgers. Kein Wunder daher, wenn nicht die Schlechtesten unter den neueren Methodologen der Kunstwissenschaft, skeptisch geworden, endgültig das einzige Heil in der rein historischen Betrachtungsweise erblickten [1]) — kein Wunder aber auch, wenn auf der anderen Seite Forscher auftraten, die sich mit Gewissenhaftigkeit, philosophischem Kritizismus und auf Grund umfassendster Materialkenntnis der Aufgabe unterzogen, trotz allem zur mehr-als-phänomenalen Erfassung der Kunsterscheinungen vorzudringen.

Der bedeutendste Vertreter dieser ernsten Kunstphilosophie dürfte Alois Riegl sein. Durch seine zeitliche Stellung sah dieser große Forscher sich jedoch genötigt, bevor er sich der Erkenntnis der dem künstlerischen Schaffen zugrunde liegenden Gesetzmäßigkeiten zuwenden konnte, zunächst die dabei vorauszusetzende, zu seiner Zeit aber durchaus nicht anerkannte Autonomie desselben gegenüber den vielfältigen

---

[1]) Hans Tietze, Die Methode der Kunstgeschichte, 1913.



Abhängigkeitstheorien, vor allem gegenüber der materialistisch-technologischen Auffassung Gottfried Sempers, sicherzustellen. Dieses tat er durch die Einführung eines Begriffes, der im Gegensatz zu der beständigen Betonung der das Kunstwerk determinierenden Faktoren (des Materialcharakters, der Technik, der Zweckbestimmung, der historischen Bedingungen) die Summe oder Einheit der in demselben zum Ausdruck gelangenden, es formal wie inhaltlich von innen heraus organisierenden schöpferischen Kräfte bezeichnen sollte: des Begriffes »Kunstwollen«.

Dieser Begriff, vielleicht der aktuellste der modernen kunstwissenschaftlichen Forschung, ist nun aber nicht ungefährlich wegen seiner Zuspitzung auf das psychologisch Willensmäßige, — einer Zuspitzung, die sich freilich aus dem Protest gegen jene anderen Theorien des späteren 19. Jahrhunderts (die man als »Theorien des Müssens« bezeichnen könnte) historisch erklären läßt; und er bedarf daher, wie wir glauben, der methodologischen Erörterung ebensosehr, wie sein nicht minder geläufiger Parallelbegriff, der Begriff der »künstlerischen Absicht«, der sich nur konventionell, nämlich nach dem Umfang seines Anwendungsgebietes, von ihm zu unterscheiden scheint, indem man den Ausdruck »Kunstwollen« vorwiegend auf künstlerische Gesamterscheinungen, auf das Schaffen einer Zeit, eines Volkes oder einer ganzen Persönlichkeit zu beziehen pflegt, während der Ausdruck: »künstlerische Absicht« meist mehr zur Charakterisierung des Einzelkunstwerks Verwendung findet. Denn, wenn wir vom »Kunstwollen« der Renaissance, der spätantiken Plastik, des Bernini oder des Correggio reden, wenn wir innerhalb des Einzelkunstwerks in der Anordnung bestimmter Linien- oder Flächenkombinationen, in der Wahl bestimmter Farbenzusammenstellungen, in der Disposition bestimmter Bauglieder eine »künstlerische Absicht« zu erkennen glauben, so sind wir zwar einhellig davon überzeugt, damit etwas Objektives und für das Wesentliche der künstlerischen Erscheinungen Bezeichnendes auszusagen — aber keine Einigkeit herrscht über die tatsächliche Bedeutung einer solchen Konstatierung, d. h. darüber, in welchem Sinne das »Kunstwollen« oder »die künstlerische Absicht« ein möglicher Gegenstand kunstwissenschaftlicher Erkenntnis sei.

I.

Die verbreitetsten Auffassungen der genannten Begriffe (Auffassungen übrigens, die von ihren Vertretern durchaus nicht immer ausdrücklich und bewußt akzeptiert zu sein brauchen, sondern oft nur *de facto* von ihnen betätigt werden) sind psychologistisch und lassen sich in folgende drei Unterarten sondern: 1. die individual-

historisch orientierte künstlerpsychologische Deutung, die die künstlerische Absicht oder das Kunstwollen ohne weiteres mit der Absicht oder dem Wollen des Künstlers identifiziert — 2. die kollektivgeschichtlich eingestellte zeitpsychologische Deutung, die das in einer künstlerischen Schöpfung wirksame Wollen so beurteilen will, wie es in den Menschen der gleichen Epoche lebendig war und, bewußt oder unbewußt, von ihnen aufgefaßt wurde — 3. die rein empirisch verfahrende apperzeptionspsychologische Deutung, die — von der Analyse und Erklärung des »ästhetischen Erlebnisses«, d. h. der in der Psyche des kunstgenießenden Beschauers sich abspielenden Vorgänge ausgehend — die im Kunstwerk sich aussprechende Tendenz ohne weiteres aus der Wirkung erschließen zu können glaubt, die es in uns Betrachtenden hervorruft.

1. Die durch die normale Bedeutung des Wortes »Absicht«, ebenso wie die des Wortes »Wollen« am meisten nahegelegte, aber dennoch mißverständliche Deutung ist die künstler-psychologische, d. h. diejenige, die die künstlerische Absicht, das künstlerische Wollen, als den psychologischen Akt des historisch greifbaren Subjektes »Künstler« betrachtet. Es bedarf kaum der Erörterung, daß eine solche Auffassung — die also dem empirischen Individuum Giotto oder Rembrandt alles das als Produkt einer psychologisch faßbaren Willensregung zuschiebt, was uns in der giottesken oder rembrandtischen Kunst als Ausdruck eines besonderen kompositionellen oder expressiven Prinzips zutage zu treten scheint — unmöglich zutreffen kann, wenn anders die Begriffe »künstlerische Absicht« oder »Kunstwollen« einen objektiven und das Wesentliche des durch die Kunst Ausgedrückten treffenden Inhalt haben sollen. Entweder sehen wir uns — denn die Prozesse, die sich in der Seele des Künstlers abspielen, sind ja der objektiven Erforschung notwendig entzogen — über seine wirklichen psychologischen Absichten nicht anders als durch seine uns vorliegenden Werke (die aber ihrerseits doch erst wieder aus diesen Absichten erklärt werden sollen) unterrichtet: dann müssen wir den Gemütszustand des Künstlers aus eben diesen Werken erschließen, womit wir nicht nur Unbeweisbares behaupten, sondern auch dem *circulus vitiosus* verfallen, das Kunstwerk auf Grund von Erkenntnissen zu interpretieren, die wir selbst erst einer Interpretation des Kunstwerks verdanken — oder aber es sind uns in bestimmten Fällen positive Aussagen reflektierender Künstler überliefert, denen die eigene künstlerische Absicht bewußt geworden ist: dann nützt uns diese Kenntnis auch nicht viel, denn es erweist sich hierbei mit Notwendigkeit, wie wenig das intellektuell geformte, bewußt gewordene Wollen des Künstlers dem entspricht, was sich uns als die wahre

Tendenz seines Schaffens aufzudrängen scheint. Der Wille kann sich — im Gegensatz zum Trieb — nur auf Bekanntes richten, auf einen Inhalt, den wir zu »bestimmen«, d. h. in seiner besonderen Wesensart von anderen Inhalten zu unterscheiden vermögen. Der Willensakt besitzt mit anderen Worten stets den Charakter einer Entscheidung: nur da kann man mit Sinn von einem »Wollen« reden, wo nicht ein einheitlicher Trieb unweigerlich ein bestimmtes Ergebnis erzwingt, sondern wo im Subjekte mindestens zwei Zielvorstellungen potential lebendig sind, zwischen denen es zu wählen hat. Bewußte Bejahung bestimmter künstlerischer Ziele, und damit eine bestimmte kunsttheoretische Stellungnahme, wird also nur solchen Künstlern (oder Epochen) möglich sein, in denen neben ihrem eigentlichen schöpferischen Urtrieb zum mindesten noch eine zweite, entgegengesetzt gerichtete Tendenz latent ist, und durch ein »Bildungserlebnis« (etwa durch die Berührung mit der Antike oder irgend einem anderen künstlerischen Phänomen) wachgerufen wird: erst wenn sich auf diese Weise verschiedene Möglichkeiten des Schaffens vor dem Bewußtsein wechselseitig erhellen können, sieht dieses sich befähigt und genötigt, zu unterscheiden, abzuwägen und sich zu entschließen. So hat Dürer theoretisiert, nicht Grünewald; Poussin, nicht Velasquez; Mengs, nicht Fragonard: erst die Renaissance konnte und mußte theoretisieren im Gegensatz zum Mittelalter, erst die hellenistisch-römische Zeit im Gegensatz zur Epoche der Phidias und Polygnot [1]). Daher ist jede Künstlerästhetik mit einer gewissen Notwendigkeit in sich antagonistisch und zwar mit der Maßgabe, daß gerade die nicht ursprüngliche, erst durch das Bildungserlebnis wachgerufene Tendenz, als die reflektierbarere, in ihr den schärferen, programmatischeren Ausdruck findet: wohl spiegelt sie eine Uneinheitlichkeit, die auch in der Kunst des betreffenden Meisters zutage treten wird, — aber sie spiegelt sie in dem Sinne, daß sie gerade diejenige Tendenz, die künstlerisch die minder schöpferische, sekundäre, ja retardierende genannt werden muß, theoretisch häufiger, grundsätzlicher und mit postulativer Geltung zum Ausdruck bringt. Es zeigt sich also hier mit Deutlichkeit, was solche Aussprüche theoretisierender Künstler für das Verständnis ihrer Kunst bedeuten können: es ist nicht so, daß sie als solche bereits das »Kunstwollen« des betreffenden Künstlers unmittel-

[1]) Das oben Gesagte gilt natürlich nur für die Theorie über die Kunst. Eine Theorie für die Kunst (Proportions-, Perspektiv- oder Bewegungslehre) ist prinzipiell auch in einheitlich disponierten Epochen möglich. Eine Sonderstellung gegenüber anderen Künstler-Theoretikern nimmt Lionardo da Vinci insofern ein, als er weniger als theoretisierender Künstler, denn als ein künstlerisch tätiger Weltbegreifer aufzufassen ist.



bar bezeichneten, sondern sie dokumentieren es nur. Wo von einem Künstler reflektierte Aussprüche über seine Kunst oder über die Kunst im allgemeinen erhalten sind, bilden sie (gleich unreflektierten Äußerungen, wie sie etwa in den Gedichten Michelangelos oder in Raffaels Briefstelle über die *Certa idea* vorliegen) in ihrer Totalität ein der Deutung fähiges und bedürftiges Parallelphänomen zu seinen künstlerischen Schöpfungen, nicht aber im einzelnen deren Erklärung —, Objekte, nicht Mittel der sinngeschichtlichen Interpretation [1]). Am wenigsten aber darf denjenigen Künstlern, die, mit sich und ihrer Zeit im Einklang stehend, eine bestimmte Möglichkeit des künstlerischen Schaffens verwirklichten, und denen wir theoretische Reflexionen nicht nachweisen können, ein bewußtes Wollen im Sinne der intellektuellen Ablehnung anderer Möglichkeiten imputiert werden. Es ist historisch wie philosophisch gleich unhaltbar, wenn neuerlich behauptet werden konnte: »eine Frage des Könnens gibt es in der Kunstgeschichte nicht, sondern nur die des Wollens ... Polyklet hätte einen borghesischen Fechter bilden, Polygnot eine naturalistische Landschaft malen können, aber sie taten es nicht, weil sie sie nicht schön gefunden hätten [2]).« Ein solcher Ausspruch ist deshalb unrichtig, weil sich ein »Wollen« eben nur auf ein Bekanntes richten kann, und weil es daher umgekehrt auch keinen Sinn hat, da von einem Nicht-Wollen in der psychologischen Bedeutung des Ablehnens (des Nolle, nicht des Non-velle) zu reden, wo eine von dem »Gewollten« abweichende Möglichkeit dem betreffenden Subjekt gar nicht vorstellbar war: Polygnot hat eine naturalistische Landschaft nicht deshalb nicht gemalt, weil er sie als »ihm nicht schön erscheinend« abgelehnt hätte, sondern weil er sie sich nie hätte vorstellen können, weil er — kraft einer sein psychologisches Wollen vorherbestimmenden Notwendigkeit — nichts anderes als eine unnaturalistische Landschaft wollen konnte; und eben deshalb hat es keinen Sinn, zu sagen, daß er eine andersartige gewissermaßen freiwillig zu malen unterlassen hätte [3]).

[1]) Die Umkehrung, die die Bedeutung der das Schaffen eines Künstlers tatsächlich beherrschenden Prinzipien in seiner Theorie erfährt, erhellt besonders deutlich aus der Ästhetik Berninis, dessen theoretische Aussprüche mit ganz wenigen und minder programmatisch formulierten Ausnahmen einen durchaus objektivistisch-idealistischen Standpunkt vertreten; vgl. hierzu einen Aufsatz des Verfassers im Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen, 1919, Heft IV, dem die obigen Sätze zum Teil entnommen sind. Ein weiteres ebenso gutes Beispiel böte die Ästhetik Albrecht Dürers, die ebenfalls im allgemeinen mit der italienischen Renaissance-Anschauung mitgeht und nur an wenigen Stellen die subjektivistische und individualistische Richtung des großen deutschen Künstlers verrät.

[2]) G. Rodenwald in Zeitschr. f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft XI, S. 123.

[3]) Umgekehrt würde uns die Konstatierung eines bloßen Non-velle den Phänomenen um keinen Schritt näherbringen.

2. Aus dieser Überlegung ergeben sich nun zugleich die Einwendungen gegen die zeitpsychologische Auffassung der künstlerischen Absicht. Auch hier erleben wir entweder unbewußt wirksame, nicht in der Form irgendeiner dokumentarischen Überlieferung niedergeschlagene Strömungen oder Wollungen, die nur aus eben denselben künstlerischen Phänomenen erschließbar sind, die ihrerseits durch sie erklärt zu werden verlangen (so daß der »gotische Mensch« oder der »Primitive«, aus dessen vermeintlichem Wesen wir ein bestimmtes Kunstprodukt erklären wollen, in Wahrheit nur die Hypostasierung eines Eindrucks ist, den wir von eben diesem Kunstprodukt empfingen) — oder aber es handelt sich um die bewußt gewordenen Absichten oder Wertungen, wie sie in der zeitgenössischen Kunsttheorie oder Kunstkritik ihre Formulierung finden, — dann können diese Formulierungen, ganz wie die individuellen theoretischen Äußerungen der schaffenden Künstler selbst, wiederum nur ein Parallelphänomen zu den künstlerischen Hervorbringungen der Epoche bilden, nicht aber bereits ihre Deutung enthalten. Und auch hier wird dieses Parallelphänomen in seiner Ganzheit zwar ein außerordentlich interessantes Objekt der geisteswissenschaftlichen Forschung darstellen, im einzelnen aber keineswegs ein methodologisch faßbares Kunstwollen unmittelbar zu bezeichnen vermögen: ebenso wie die selbstanalytischen oder allgemeintheoretischen Aussprüche der einzelnen Künstler ihr eigenes Kunstwollen, wird auch eine die künstlerische Produktion einer Zeit im ganzen begleitende Kunstbetrachtung das Kunstwollen dieser Zeit zwar in sich zum Ausdruck bringen, nicht aber es für uns mit Namen nennen. Sie wird, ihrerseits der Interpretation ebenfalls erst bedürftig, bei sinngemäßer Deutung für die Erkenntnis der in der betreffenden Zeit herrschenden Tendenzen und damit für die Beurteilung ihres Kunstwollens von eminenter Bedeutung sein können, aber niemals kann die Erkenntnis dessen, was, »im Sinn eines bestimmten Ausdrucks« [1])

---

[1]) Wölfflin, Sitzungsberichte der Kgl. preuß. Akad. d. Wissensch. 1912, S. 576. Wir haben in unserem Aufsatz in der Zeitschr. f. Ästhetik usw. X, S. 463 Anm. bereits darauf hingewiesen, daß eine solche zeitgenössische Auffassung künstlerischer Absichten für ihre objektive Beurteilung nicht maßgebend sein kann. — Die Meinung, es sei bei der Beurteilung von Kunstwerken der »Eindruck der Zeitgenossen«, nicht der unsere, ausschlaggebend, ist neuerdings mit starker Übertreibung von D. Henry verfochten worden (Die weißen Blätter 1919, S. 315 ff.) — in einem Aufsatz, der auch durch die völlige Identifizierung Riegls mit Worringer zu Mißverständnissen Anlaß geben kann. Es kann nicht genug betont werden, daß Riegls Ansichten bei Worringer sehr stark, und nicht zum Besseren, verändert sind. Wenn Riegl sagt: »Jede Kunst will ihre Welt darstellen« — so sagt Worringer: »Die Kunst will entweder (als ‚organische') die Welt darstellen, oder sie will sie (als ‚abstrakte') nicht darstellen.« Riegl hat also den Begriff



auf die Zeitgenossen wirkend, nach ihrer Meinung den Inhalt der künstlerischen Absichten auszumachen schien, bereits der Einsicht in das Wesen des in den betreffenden Werken objektiv verwirklichten Kunstwollens gleichgeachtet werden. Auch die kunstkritischen oder kunsttheoretischen Äußerungen einer ganzen Epoche werden die in dieser Epoche hervorgebrachten Kunstwerke nicht unmittelbar deuten können, sondern erst mit ihnen zusammen von uns gedeutet werden müssen.

3. Was aber endlich die von der modernen »Ästhetik« zumeist betätigte apperzeptionspsychologische Auffassung des Kunstwollens angeht, so muß gesagt werden, daß Urteile, die auf dieser Auffassung fußen, d. h. sich mehr oder minder eingestandenermaßen nicht sowohl auf ein historisches Objekt, als vielmehr auf das Eindruckserlebnis eines modernen Beschauers (oder einer Vielheit moderner Beschauer) beziehen, weniger für die Erkenntnis der in dem beurteilten Kunstwerke verwirklichten künstlerischen Absichten, als für die Psychologie des urteilenden Betrachters Bedeutung haben werden. Bezogen nicht auf eine historische Gegebenheit, sondern auf ihre Spiegelung in einem modernen Bewußtsein haben solche Urteile — mögen sie im Einzelfalle auch noch so viel Feingefühl und Geist verraten — als ihr eigentliches Objekt weder das Kunstwerk noch den Künstler, sondern die Psyche eines heutigen Betrachters, in der sich die Neigungen des persönlichen Geschmacks mit den durch Erziehung und Zeitströmung bedingten Vorurteilen, ja oft genug mit den vermeintlichen Axiomen der rationalistischen Ästhetik werden kreuzen müssen [1]).

---

einer »Natur schlechthin«, die die Kunst entweder nachahmt oder nicht nachahmt, beseitigt, und hat es dadurch erreicht, jeder Kunst eine eigene Weltvorstellung oder Vorstellungswelt zu vindizieren, d. h. den alten Gegensatz zwischen naturähnlicher und naturentstellender Kunst mit der Wurzel auszumerzen — Worringer verewigt im Grunde diesen alten Gegensatz, nur daß er die »Unnatürlichkeit« bestimmter Stile statt aus dem Nicht-Können aus dem »Nicht-Wollen« herleitet und dadurch zu einer Vertauschung der Wertakzente gelangt. Gerade im Sinne Riegls darf man nicht mit Worringer sagen: dieser Stil abstrahiert von »der« natürlichen Wirklichkeit, sondern es müßte heißen: »die Wirklichkeit dieses Stils entspricht nicht unserem Begriff vom Wesen des Natürlichen«.

[1]) Als ein Beispiel dieser Methode darf das in seiner Art gewiß bewundernswerte Werk von Theodor Lipps (Ästhetik 1903—1906) zitiert werden, das mit der apperzeptionspsychologischen Einstellung durchaus klassizistische, ja puritanische Wertungen verbindet (Ablehnung z. B. der plastischen Gruppen aus selbständigen Einzelgestalten, der realistischen Augendarstellung, wie sie das Altertum, zuerst in Ägypten, durch Einlassung von Halbedelsteinen oder Glaspasten durchgeführt hat, der Karyatiden, insofern solche Figuren nicht, wie die des Erechtheion, als unmittelbare Stellvertreter der tektonischen Stützen auftreten usw.). Interessant ist die Begründung, mit der Lipps (I, S. 2 ff.) diese Verquickung der psychologistischen

II.

Das Gefühl für die Unzulänglichkeit der im vorigen angedeuteten Auffassungen hat denn auch bereits hier und da der psychologistischen Ausdeutung des Kunstwollens bis zu einem gewissen Grade entgegengewirkt. Die Erkenntnis bricht sich Bahn, daß die in einem Kunstwerk verwirklichten künstlerischen Absichten von den gemütszuständlichen Absichten des Künstlers ebenso streng geschieden werden müssen, wie von der Spiegelung der Kunsterscheinungen im Zeit-Bewußtsein oder gar von den Inhalten der Eindruckserlebnisse, die das Kunstwerk einem heutigen Betrachter vermittelt: daß, kurz gesagt, das Kunstwollen als Gegenstand möglicher kunstwissenschaftlicher Erkenntnis keine (psychologische) Wirklichkeit ist.

Es ist nun kein Wunder, wenn das Kunstwollen in derjenigen kritischen Untersuchung, die, wenn auch gleichsam nur im Vorbeigehen, diese Tatsache zuerst betont und damit eine Abkehr von der psychologistischen Auffassung eingeleitet hat [1]), zunächst als ein bloßes Abstraktum gedeutet wird: ist doch das Abstraktum die einfachste, sozusagen in geradlinigem Gegensatz zur Wirklichkeit erfaßbare Form des Nicht-Wirklichen. Allein die Definition in diesem Sinne (Kunstwollen ist die »Synthese aus den künstlerischen Absichten einer Zeit«) scheint uns die methodologische Bedeutung dieses Terminus noch nicht voll auszuschöpfen. Einmal deswegen, weil eine bloße diskursive Zusammenfassung, wie sie durch eine »Synthese« geleistet wird, lediglich die gleichsam von außen konstatierbaren Stilmerkmale unter einen gemeinsamen Oberbegriff würde subsumieren können, also nur zu einer phänomenalen Klassifizierung der einzelnen Stile zu führen vermöchte, nicht aber zur Aufdeckung von prinzipiellen Stilgesetzen, die,

---

mit der normativen Ästhetik rechtfertigt: »Gesetzt ich kenne die Bedingungen für die Erzeugung des Schönheitsgefühls, ... dann kann ich auch ohne weiteres sagen, welche Bedingungen erfüllt sein müssen, und was zu vermeiden ist, wenn das fragliche Schönheitsgefühl ins Dasein gerufen werden soll, d. h. die Einsicht in den tatsächlichen Sachverhalt ist zugleich eine Vorschrift.« Das Trügerische dieser Begründung liegt nun darin, daß jener »tatsächliche Sachverhalt« seinerseits ein durch tausend Umstände determiniertes subjektives Phänomen darstellt: das durch Geschmack, Erziehung, Milieu, Zeitströmungen bedingte Eindruckserlebnis eines empirischen Subjekts oder einer Mehrheit empirischer Subjekte — das Erlebnis einiger Menschen, nicht die Erlebnisbedingung des Menschen schlechthin; und es bedarf keiner Erörterung, daß diese letztere, deren Erkenntnis allein die Grundlage für allgemeine normative Sätze bilden könnte, einer reinen Erfahrungswissenschaft, wie es die apperzeptionspsychologische Ästhetik ist und sein will, niemals zugänglich werden kann.

[1]) Tietze a. a. O. S. 13 f.

allen diesen Merkmalen zugrunde liegend, den formalen und gehaltlichen Charakter des Stils von unten her erklären würden — sodann, weil eine Definition des Kunstwollens im Sinne begrifflicher Synthese der Anwendungsmöglichkeit dieses Ausdrucks auf die nicht epochal begrenzten Kunsterscheinungen, insonderheit auf das Einzelkunstwerk, nicht gerecht werden kann. Wenn Riegl nicht nur von einem barocken, sondern auch von einem holländischen, Amsterdamer, ja rembrandtischen »Kunstwollen« spricht, wenn wir in der Komposition eines einzelnen Gemäldes, Bildwerks oder Baukomplexes in genau dem gleichen Sinne eine »künstlerische Absicht« konstatieren wollen, so kann uns eine Auffassung des Kunstwollens nicht befriedigen, die es rein diskursiv als die Synthese aus den Äußerungen einer Zeit begreifen will. Vielmehr muß der Inhalt des Kunstwollens oder der künstlerischen Absicht durch einen Begriff bezeichnet werden können, der aus jeder, wie immer begrenzten, künstlerischen Erscheinung, sei es nun das Gesamtschaffen einer Zeit, eines Volkes oder einer bestimmten Gegend, sei es das Oeuvre eines besonderen Meisters oder sei es endlich ein beliebiges Einzelkunstwerk, unmittelbar herausgewonnen werden kann: durch einen Begriff, der nicht als ein durch Abstraktion gefundener Gattungsbegriff die phänomenalen Charakteristika der betreffenden Erscheinung bezeichnet, sondern als ein die eigentlichste Wurzel ihres Wesens bloßlegender Grundbegriff ihren immanenten Sinn enthüllt. Damit ist die Definition angedeutet, die unseres Erachtens das Kunstwollen methodologisch, d. h. soweit es als möglicher Gegenstand der kunstwissenschaftlichen Erkenntnis in Frage kommt, einigermaßen zutreffend bestimmen dürfte: das Kunstwollen kann — wenn anders dieser Ausdruck weder eine psychologische Wirklichkeit, noch einen abstrahierten Gattungsbegriff soll bezeichnen dürfen — nichts anderes sein, als das, was (nicht für uns, sondern objektiv) als endgültiger letzter Sinn im künstlerischen Phänomene »liegt« [1]). Von ihm aus können dann die formalen wie gehaltlichen Charakteristika des Kunstwerks nicht sowohl eine begriffliche Zusammenfassung, als vielmehr eine sinngeschichtliche Erklärung finden — die freilich nicht mit der genetischen Erklärung zu verwechseln ist, wie sie uns die psychologistische Auffassung des Kunstwollens trüglicherweise in Aussicht stellte. Denn das Eine setzt ja der Gebrauch wie die Bestimmung des Begriffes Kunstwollen voraus: daß jedes künstlerische Phänomen für eine auf seine innere Bedeutsamkeit

[1]) Um das Rodenwaldsche Beispiel aufzunehmen, würden wir in dieser Terminologie sagen: Polygnot kann die Darstellung einer naturalistischen Landschaft weder gewollt noch gekonnt haben, weil eine solche Darstellung dem immanenten Sinn der griechischen Kunst des 5. Jahrhunderts widersprochen hätte.



abzielende Interpretation als eine Einheit erfaßbar sei: daß »formale« und »imitative« Elemente — entgegen der Wölfflinschen Lehre von einer »doppelten Wurzel des Stils« — nicht auf gesonderte und ihrerseits irreduzible Begriffe gebracht zu werden brauchen, sondern als die verschiedenen Äußerungen einer gemeinsamen Grundtendenz begriffen werden können, einer Tendenz, die als solche zu erfassen eben die Aufgabe wirklicher »Grundbegriffe der Kunstgeschichte« ist[1]).

Ein Vergleich aus der Erkenntnistheorie mag die Bedeutung dieser Definition zunächst erläutern: nehme ich irgendeinen Urteilssatz, z. B. den durch Kants Prolegomena berühmt gewordenen: »die Luft ist elastisch« als gegeben an, so bieten sich mir bei seiner Betrachtung die unterschiedlichsten Methoden dar: historisch kann ich die Umstände feststellen, unter denen dieser Satz in unserem besonderen Falle ausgesprochen oder niedergeschrieben wurde; psychologisch kann ich die subjektiven Voraussetzungen ins Auge fassen, unter denen er zustande gekommen ist oder zustande kommen kann — die Funktionen der Wahrnehmung, den Ablauf des Denkprozesses, die Art des Gemütszustandes, aus dem heraus ein solches Urteil fällbar war; grammatikalisch-diskursiv kann ich seine Natur als Aussage oder Fragesatz, Konditional- oder Konsekutivkonstruktion bestimmen; logisch-diskursiv kann ich ihn nach seinen formalen Kriterien als positiven oder negativen, allgemeinen oder spezialen, assertorischen oder apodiktischen ansprechen. Und endlich kann ich fragen, ob ein analytisches oder synthetisches, ein Wahrnehmungs- oder ein Erfahrungsurteil in ihm ausgesprochen sei. Und indem ich nun diese letzte, transszendental-philosophische Frage an ihn stelle, enthüllt sich mir etwas, was ich das erkenntnistheoretische Wesen des Satzes nennen könnte: das, was abgesehen von seinem formal-logischen Aufbau und abgesehen von seiner psychologischen Vorgeschichte, ja abgesehen von dem, was der Urteilende selbst »gemeint« hat, an reinem Erkenntnisinhalt in ihm liegt. Indem ich feststelle, daß er, so wie er

[1]) Wenn Wölfflin (Kunstgesch. Grundbegriffe 1915, S. 18) hierauf erwidert, daß die formale Entwicklung ihre eigenen festen Gesetze habe (so daß die plastische Stufe der malerischen mit Notwendigkeit vorangehe und nicht etwa umgekehrt), so ist das ohne weiteres zuzugeben; allein es wurde ja nicht bestritten, daß die Entwicklung der »Darstellungsmodi« eine gesetzliche sei, sondern daß die Gesetzlichkeit dieser formalen Entwicklung von der Gesetzlichkeit der inhaltlichen unabhängig wäre: die Entwicklung des »Imitativen« vollzieht sich ja mit ebenderselben Notwendigkeit, wie die der »Darstellungsmodi«, und zwar in völlig paralleler Weise, so daß z. B. eine Epoche der Landschaftsdarstellung ebenso eine Epoche der reinen Menschendarstellung voraussetzt, wie die malerische Stufe die plastische; und eben dahin gilt es zu gelangen, daß diese beiden Gesetzmäßigkeiten als Ausdruck eines und desselben Prinzipes erkannt werden.



dasteht, nur ein Urteil enthält, in welchem »die Wahrnehmungen sich nur gewöhnlich verbunden finden«, d. h. nur durch ihr gleichzeitiges Lebendig-Sein in einem individuellen Bewußtsein, nicht aber durch den reinen Verstandesbegriff der Kausalität »in einem Bewußtsein überhaupt« verknüpft erscheinen, ergibt sich mir die Einsicht, daß der Satz »die Luft ist elastisch« zunächst noch kein Erfahrungs- sondern nur ein Wahrnehmungsurteil in sich schließt: seine Geltung ist die einer Aussage über das tatsächliche Verknüpftsein der Vorstellungen Luft und Elastizität in dem denkenden Selbst des Urteilenden, nicht aber die eines objektiven, allgemeingültigen Gesetzes, nach welchem die eine Vorstellung die andere mit Notwendigkeit bedingt. Eine Geltung dieser letzteren Art würde dem Satz vielmehr nur dann zugekommen sein, wenn wir in ihm die beiden Vorstellungen statt durch das Band der psychologischen Koexistenz durch das Band des Kausalitätsbegriffes zur Einheit einer Erfahrung zusammengeschmiedet gefunden hätten. — Indem ich also nachprüfe, ob dies der Fall ist oder nicht (und wenn es der Fall gewesen wäre, hätte unser Satz etwa lauten müssen: »wenn ich den Druck auf eine Luftmenge verändere, so bedingt das auch eine Veränderung ihrer Ausdehnung«), besitze ich ein Mittel, um — ohne im übrigen den mir gegebenen Satz mit außerhalb seiner liegenden Daten vergleichen zu müssen — das in ihm und durch ihn Gültig-Gewordene zu erkennen. Und zwar haben mich weder Überlegungen historischer oder psychologischer Natur, noch ein Subsumptionsverfahren, durch das ich die formalen Kriterien des in Frage stehenden Satzes mit denen anderer Sätze verglichen hätte, zu dieser Erkenntnis geführt, sondern einzig und allein die Betrachtung des gegebenen Satzes selbst — eine Betrachtung freilich, der, in Gestalt des Kausalitätsbegriffes — ein das Ja oder Nein der Erfahrungseinheit entscheidender Bestimmungsmaßstab zugrunde lag, gleichsam ein *a priori* gegebenes Reagenz, das das zu untersuchende Objekt veranlaßt, durch sein positives oder negatives Verhalten zu ihm über sein eigentlichstes Wesen Aufschluß zu geben.

Kehren wir nun zu der Frage nach der Erfassung der künstlerischen Absicht oder des Kunstwollens zurück! Ganz wie dem Satz »die Luft ist elastisch« ein bestimmtes erkenntnistheoretisches Wesen zukommt, das sich der Betrachtung *sub specie* des Kausalitätsbegriffes (und nur dieser Betrachtung) entschleierte, so kann auch in den Objekten der Kunstwissenschaft, in den weiter oder enger, epochal, regional oder individuell begrenzten künstlerischen Erscheinungen, ein immanenter Sinn — und damit ein Kunstwollen in nicht mehr psychologischer, sondern gleichsam auch transzendental-philosophischer Bedeutung — erschlossen werden, wenn sie nicht durch Beziehung auf etwas außerhalb

ihrer Liegendes (historische Umstände, psychologische Vorgeschichte, stilistische Analogien), sondern ausschließlich in ihrem eigenen Sein betrachtet werden; betrachtet jedoch wiederum *sub specie* von Bestimmungsmaßstäben, die, mit der Kraft apriorischer Grundbegriffe, sich nicht auf das Phänomen selbst beziehen, sondern auf die Bedingungen seines Daseins und So-Seins, und die sich daher zu allgemeinen Subsumptionsbegriffen, wie »plastisch« und »malerisch«, und zu den bloß formalen Klassifikationen von der Art der Wölfflinschen »Darstellungsmodi« (flächenhaft-tiefenmäßig usw.) ungefähr so verhalten müßten, wie der Begriff der Kausalität zu dem Begriff des formallogischen Hypothesis- oder des grammatikalischen Konditional-Verhältnisses. So gewiß es für die Kunstwissenschaft Aufgabe ist, über das historische Verständnis, die inhaltliche Erklärung und die formale Analyse der künstlerischen Erscheinungen hinaus das in ihnen verwirklichte und allen ihren stilistischen Eigenschaften zugrunde liegende »Kunstwollen« zu begreifen, und so gewiß wir feststellten, daß dieses Kunstwollen notwendigerweise nur die Bedeutung eines dem Kunstwerk immanenten Sinnes haben kann — so gewiß muß es auch Aufgabe der Kunstwissenschaft sein, *a priori* geltende Kategorien zu schaffen, die, wie die der Kausalität an das sprachlich formulierte Urteil als Bestimmungsmaßstab seines erkenntnistheoretischen Wesens, so an das zu untersuchende künstlerische Phänomen als Bestimmungsmaßstab seines immanenten Sinnes gewissermaßen angelegt werden können — Kategorien nun aber, die nicht wie jene die Form des erfahrungsschaffenden Denkens, sondern die Form der künstlerischen Anschauung würden bezeichnen müssen. — Der gegenwärtige Versuch, der keineswegs die Deduktion und Systematik solcher, wenn man so sagen darf transzendental-kunstwissenschaftlicher, Kategorien unternehmen will, sondern rein kritisch den Begriff des Kunstwollens gegen irrige Auslegungen sichern möchte, um die methodologischen Voraussetzungen einer auf seine Erfassung gerichteten Tätigkeit klarzustellen [1]), kann nicht beabsichtigen, Inhalt und Bedeutung derartiger Grundbegriffe des künstlerischen Anschauens über diese Andeutungen hinaus zu verfolgen; immerhin werden dieselben die Richtung bezeichnen können, in der sich eine derartige systematische Untersuchung zu bewegen haben würde. Nur das eine darf bemerkt werden, daß, soweit wir sehen, bisher (von den unmittelbar durch ihn beeinflußten Forschern abgesehen) wiederum Alois Riegl derjenige ist, der bei der Aufstellung und Anwendung von Grundbegriffen der vorbezeichneten Bedeutung am weitesten gekom-

[1]) Verfasser hofft jedoch, bei — vielleicht sehr viel — späterer Gelegenheit auf das hier angeschnittene Thema zurückzukommen.



men sein dürfte: wie der Begriff des Kunstwollens selbst von ihm geschaffen wurde, so hat er auch bereits Kategorien entdeckt, die zur Erfassung desselben in hohem Maße geeignet sind [1]). Zielen schon seine Begriffe »optisch« und »taktisch« (in besserer Form: »haptisch«) trotz ihrer allerdings noch psychologisch-empiristischen Formulierung dem Sinne nach bereits durchaus nicht mehr auf die Gewinnung genetischer Erklärungen oder phänomenaler Subsumptionen, sondern auf die Klarstellung eines den künstlerischen Erscheinungen immanenten Sinnes, den er durch die Beziehung auf zwei grundsätzliche Möglichkeiten des äußerlich anschauenden Verhaltens von Fall zu Fall charakterisieren zu können glaubte (Wölfflin wird daher den genannten Begriffspaaren nicht gerecht, wenn er sie, die doch die Begriffe »plastisch« und »malerisch« fundieren wollen, nur als neue Termini für diese selben Begriffe bezeichnet [2])), so ist das später entwickelte Begriffspaar »objektivistisch« und »subjektivistisch« als Ausdruck für die mögliche geistige Einstellung des künstlerischen Ich dem künstlerischen Gegenstand gegenüber, zweifellos dasjenige, das einer kategorialen Geltung in dem oben gekennzeichneten Sinn bis jetzt weitaus am nächsten zu kommen scheint. Die Schrift, in der Riegl diese Begriffe des Objektivismus und des Subjektivismus entwickelt und zuerst zur Anwendung gebracht hat, die Arbeit über das holländische Gruppenporträt [3]), zeigt an der Behandlung eines ganz bestimmten künstlerischen Problems, mit welcher Eindringlichkeit und Elastizität schon mit Hilfe dieser Begriffe der immanente Sinn der Kunsterscheinungen — von einem national und epochal begrenzten Gesamtphänomen bis zu dem einzelnen Kunstwerk eines bestimmten holländischen Malers — aufgefaßt und klargestellt werden kann [4]). Damit soll selbst-

[1]) Die Begriffsbildung August Schmarsows ist ebenso wie die des ihm nahestehenden Oskar Wulff trotz mannigfacher Berührung mit Rieglschen Gedankengängen im Grunde noch wesentlich psychologisch-ästhetisch orientiert.

[2]) Rep. XXXI, p. 356 f. Eine Fundierung der bisher wegen ihrer methodologischen Vieldeutigkeit nur mit mancherlei Gefahren verwendbaren Begriffe des Plastischen und Malerischen ist neuerdings auch durch B. Schweitzer, Zeitschrift für Ästhetik usw. XIII, S. 259 ff. versucht worden.

[3]) Jahrb. d. Kunstsamml. des Allerhöchsten Kaiserhauses XXIII, S. 71 ff. Die erwähnten Begriffe spielen auch in den posthumen Veröffentlichungen Rieglscher Kolleg-Notizen (Filippo Baldinuccis Vita des Gio. Lorenzo Bernini mit Übers. u. Komm. von Alois Riegl, ed. Burda und Pollak, 1912, und Die Entstehung der Barockkunst in Rom, 1908) eine bedeutende Rolle, während die frühere Arbeit über die spätrömische Kunstindustrie nur erst mit den Begriffen optisch und taktisch operiert.

[4]) Mit diesen Ausführungen will ich natürlich nicht bestreiten, daß sich die Kunstbetrachtung nicht auch ohne Deduktion und Gebrauch apriorischer oder wenigstens *a priori* fundierbarer Grundbegriffe, gewissermaßen ohne methodische Bewußtheit, mit Glück um die Erfassung eines dem Kunstwerk immanenten Sinnes

verständlich nicht behauptet werden, daß nicht auch diese Begriffe einer weiteren Deduktion fähig und bedürftig wären, und noch weniger, daß sie bereits ohne weiteres alle künstlerischen Erscheinungen erschöpfend zu charakterisieren vermöchten. Die durch die beiden Pole »Objektivismus« und »Subjektivismus« bezeichnete Linie bildet vielmehr nur eine gleichsam eindimensionale Achse, auf der durchaus nicht alle Punkte einer Ebne liegen können; die anderen lassen sich von dieser Achse aus nur negativ bestimmen, indem man sie als außerhalb ihrer liegende anerkennt und sich mit der bescheidenen Feststellung begnügt, an welcher Stelle dieses »außerhalb« von Fall zu Fall anzunehmen ist: die Kunst des Mittelalters, Rembrandts, Michelangelos wird man z. B. nur dadurch kennzeichnen können, daß man ihre — jeweils besondere — Stellung außerhalb der Linie Objektivismus-Subjektivismus zu qualifizieren sucht.

Es ist ohne weiteres zuzugeben, daß eine derartige, sinngeschichtlich eingestellte Kunstwissenschaft die künstlerischen Objekte »auf bestimmte, von vornherein festgelegte Begriffe abhören« muß; aber es ist keineswegs notwendig, daß sie deswegen, wie man befürchtet hat, dazu führen müßte, »die Kunstgeschichte rein nur als Problemgeschichte zu behandeln«[1]). Eine Methode, wie Riegl sie inauguriert hat, tritt — richtig verstanden — der rein historischen, auf die Erkenntnis und Analyse wertvoller Einzelphänomene und ihrer Zusammenhänge gerichteten Kunstgeschichtsschreibung ebensowenig zu nahe, wie etwa die Erkenntnistheorie der Philosophiegeschichte: die »Notwendigkeit«, die auch sie in einem bestimmten historischen Prozesse feststellt, besteht ja — vorausgesetzt, daß der Begriff des Kunstwollens methodologisch berichtigt ist — nicht darin, daß zwischen mehreren zeitlich aufeinander folgenden Einzelerscheinungen ein kausales Ab-

habe bemühen können (wie umgekehrt auch die noch so methodisch auf Erforschung dieses Sinnes gerichtete Darstellung wohl nie der Gefahr entgeht, gelegentlich, mindestens in der Ausdrucksweise, ins Psychologische oder Historische abzugleiten): auch bevor Kant die kategoriale Bedeutung des Kausalitätsbegriffes erkannte, sind die tiefgehenden Wesensunterschiede der Urteilsarten gefühlt und mehr oder minder deutlich ausgesprochen worden; nur wird solchen Untersuchungen stets die Sicherheit fehlen, mit der es das Phänomenale, historisch oder psychologisch Genetische vom Sinnhaften zu unterscheiden gilt. So bietet z. B. eines der schönsten Bücher in deutscher Sprache, Vöges »Anfänge des monumentalen Stils«, in dem der Wesensunterschied zwischen gotischem und romanischem Kunstwollen exemplarisch dargestellt wird, dadurch dem Angriff eine Blöße, daß der Verfasser, nicht geneigt, es bei der vorbildlichen Sinninterpretation seiner Beispiele bewenden zu lassen, zwischen ihnen zum Teil auch historisch-genetische Zusammenhänge konstruiert, die der Kritik nicht standgehalten haben.

[1]) Ernst Heidrich, Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte, 1917, S. 87.



hängigkeitsverhältnis konstatiert würde, sondern darin, daß innerhalb ihrer, als in einem künstlerischen Gesamtphänomen, ein einheitlicher Sinn erschlossen wird. Nicht die genetische Begründung des Tatsachenablaufs als einer notwendigen Aufeinanderfolge so und so vieler einzelner Begebenheiten, sondern die sinngeschichtliche Deutung desselben als einer ideellen Einheit zu unternehmen, ist die Absicht[1]). Und wenn hier einer derartigen »transzendental-kunstwissenschaftlichen« Betrachtungsweise das Wort geredet wird, so geschieht das keineswegs, um sie etwa an Stelle der rein historisch vorgehenden Kunstgeschichtsschreibung anzupreisen, sondern nur um ihr ein Vorzugsrecht auf den Platz an ihrer Seite zu vindizieren: es soll lediglich gezeigt werden, daß die »sinngeschichtliche« Methode — weit entfernt, die rein historische Arbeit verdrängen zu wollen — die einzig berufene ist, sie zu ergänzen, berufener jedenfalls als die psychologisierenden Überlegungen, die, das geschichtliche Bild nur scheinbar vertiefend, in Wahrheit Künstler und Kunst, Subjekt und Objekt, Wirklichkeit und Idee miteinander vermengen.

III.

Das Kunstwollen, so wie wir es vom Wollen des Künstlers wie vom Wollen seiner Zeit unterscheiden mußten, findet also in der das Kunstwerk literarisch (oder auch durch anschauliche Wiedergabe) interpretierenden Überlieferung keineswegs seine ohne weiteres annehmbare, das Phänomen direkt erklärende Formulierung, sondern kann nur von apriorischen Kategorien aus durch eine Ausdeutung der Phänomene erfaßt werden; dennoch ist jene Überlieferung, wie wir sie unter dem Namen der »Dokumente« zusammenfassen können, als heuristisches Hilfsmittel bei einer derartigen Sinndeutung von höchstem Wert, ja oftmals unentbehrlich: nicht zwar als unmittelbarer Hinweis auf den Sinn selbst, wohl aber als Quelle derjenigen Einsichten, ohne die die Erfassung desselben oft genug unmöglich ist. — Wenn das erkenntnistheoretische Wesen des in einem sprach-

[1]) Wo Riegl und seine Nachfolger ein Anderes, d. h. eine wirkliche kausale Begründung bestimmter historischer Abläufe anzustreben scheinen, handelt es sich um eine terminologische Unvollkommenheit, die damit zusammenhängt, daß Riegl — wie schon bemerkt — sowohl das Kunstwollen, als die von ihm zu seiner Erfassung geschaffenen Begriffe noch vielfach psychologistisch auffaßte (wie denn z. B. die von ihm eingeführten Begriffe »nahsichtig« und »fernsichtig«, vor allem in bezug auf Rembrandts Kunst gebraucht, geradezu bedenklich sind): infolge seiner eigenen historischen Stellung konnte er selbst sozusagen noch nicht vollkommen erkennen, daß er eine die bisherige rein genetische Methode weit hinter sich lassende Transzendentalphilosophie der Kunst begründet hatte.

lich formulierten und textmäßig überlieferten Satze Ausgesagten ermittelt werden soll, so ist hierfür die erste Voraussetzung, daß das in ihm Ausgesagte selbst, der positive Inhalt des Satzes, richtig verstanden worden sei. Dieses Verständnis kann aber durch mancherlei Umstände getrübt oder verhindert werden, die sich ebenso als objektive wie als subjektive darstellen können: durch einen Druck- oder Schreibfehler oder durch eine nachträgliche Korrektur kann der ursprüngliche Wortlaut des Satzes an und für sich entstellt worden sein; ein darin vorkommender Ausdruck kann (gerade, wenn es sich um einen alten Text handelt) seine Bedeutung gewechselt haben; und endlich kann ein Lese- oder Gedächtnisfehler des aufnehmenden Subjektes die richtige Erfassung des Satzinhaltes unmöglich machen. Genau entsprechend muß auch das Kunstwerk, dessen immanenten Sinn es zu erkennen gilt, zunächst in der sachlichen und formalen Bedeutung seiner diesen Sinn in sich tragenden phänomenalen Erscheinung verstanden worden sein, und genau entsprechend können sich auch hier einem solchen Verständnis Hindernisse in den Weg legen; ja die Umstände, die solche Hindernisse zu bilden vermögen, sind sogar den vorhin angedeuteten insofern völlig analog, als die richtige Auffassung des künstlerischen Denkmals, genau so wie die des sprachlichen Textes, durch die gleiche Dreiheit von Irrtümern oder Täuschungen gestört werden kann: durch Irrtümer über die ursprüngliche Beschaffenheit des Objektes, wenn sachliche Veränderungen desselben vorgekommen sind, durch Irrtümer über die ursprüngliche Wirkung des Objektes, wenn ein Wechsel in der allgemeinen Kunstanschauung eingetreten ist, und endlich durch Irrtümer über die gegenwärtige Beschaffenheit des Objektes, wenn es durch Zufall hinsichtlich seiner positiven Daten verkannt wurde. Wie der sprachliche Text durch fehlerhafte Wiedergabe oder nachträgliche Korrektur seines ursprünglichen Inhaltes verlustig gegangen sein kann, so kann auch das Kunstwerk durch irgendwelche aus ihm selbst nicht mehr erkennbare spätere Veränderungen (Umbau, Übermalung, inadäquate Ergänzung) seine objektive Erscheinung einbüßen; wie eine bestimmte Vokabel durch eine Wandlung des Sprachgebrauches ihre Bedeutung gewechselt und dadurch den ganzen Tenor des sprachlichen Satzes verändert haben kann, so kann auch innerhalb des künstlerischen Gesamtorganismus irgendeine Einzelheit (man denke z. B. an ein plastisches Monument, das an einer bestimmten Stelle ursprünglich als dekorative Skulptur mit einem Gebäude zusammenbezogen wurde, heute aber als selbständiges Mal aufgefaßt wird) in der Gegenwart völlig anders als in der Vergangenheit gedeutet werden und dadurch die formale Wirkung des Ganzen für uns

mißverständlich machen; und wie endlich das Textverständnis durch einen subjektiven Lese- oder Gedächtnisfehler unmöglich werden kann, so kann auch das Verständnis eines künstlerischen Phänomens durch einen materiellen Irrtum über seine Maße, seine Farbe, seine stoffliche Bedeutung oder seine Zweckbestimmung in Frage gestellt oder gänzlich verhindert werden. Und hier nun ist die Stelle, wo auch die auf Erkenntnis des immanenten Sinnes ausgehende Bemühung der Hilfe der »Dokumente« bedarf, um zunächst das rein phänomenale Verständnis der gegebenen künstlerischen Erscheinung sicherzustellen: die Dokumente, seien es nun urkundliche Belege, kunstkritische Würdigungen, kunsttheoretische Erörterungen oder endlich bildmäßige Wiedergaben, vermögen jene objektiven und subjektiven Täuschungen zu berichtigen, und zwar ist diese ihre berichtigende Funktion, wie ohne weiteres ersichtlich wird, von dreierlei Art: das Dokument berichtigt erstens rekonstruktiv, wenn es durch urkundliche Beglaubigung oder bildmäßige Überlieferung einen verlorenen ursprünglichen Zustand des zu betrachtenden Kunstwerkes wieder herzustellen ermöglicht — zweitens exegetisch, wenn es durch Kundgabe einer bestimmten ästhetischen Auffassung (äußere sie sich nun in irgendwelchen kritischen oder theoretischen Formen oder etwa in Gestalt einer das Objekt im Sinne eines bestimmten künstlerischen Eindrucks wiedergebenden Darstellung) den Beweis dafür erbringt, daß ein Bedeutungswechsel der Formkomponenten die Wirkung des Kunstwerks auf uns Heutige verändert hat — und endlich korrektiv, wenn es uns durch Hinweise irgendwelcher Art, die wiederum sowohl in schriftlichen Bemerkungen als in bildlicher Wiedergabe bestehen können, dazu veranlaßt, eine irrige Ansicht über die positiven Daten zu rektifizieren, die die Erscheinung des Kunstwerks als solche bestimmen. Hinzuzufügen wäre nur das eine, daß die rekonstruktive oder korrektive Berichtigung einer künstlerischen Vorstellung stets ohne weiteres auch deren exegetische Berichtigung in sich schließt, da die Beseitigung eines Irrtums über die tatsächliche Beschaffenheit des Kunstwerkes naturgemäß auch eine Berichtigung seines Eindrucks bedingen muß.

In allen diesen Fällen aber sichern, um es zum Schluß noch einmal zu sagen, die Dokumente, mögen sie nun rekonstruktiv, exegetisch oder korrektiv berichtigend wirken, nur die Voraussetzung zur Erkenntnis des Kunstwollens, nämlich das phänomenale Verständnis der künstlerischen Erscheinungen; sie ersparen uns nicht das Bemühen um die unter die Sphäre der Erscheinungen hinuntergreifende Erkenntnis des Kunstwollens selbst, wie es — in Gestalt eines den Phänomenen immanenten Sinnes — nur von *a priori* deduzierten Grund-

begriffen aus erfaßt zu werden vermag. Daß aber die Kunstwissenschaft — im Gegensatz zur Geschichte der Handlungen — nicht nur die Aufgabe, sondern auch die Möglichkeit hat, zu solchen Grundbegriffen vorzuschreiten, das darf (und dadurch erscheint ihr Vergleich mit der Erkenntnistheorie *ex post* gerechtfertigt) von vornherein als ausgemacht erscheinen: die Kunst ist nicht, wie eine den Widerspruch gegen die Imitationstheorie überspannende Ansicht heute vielfach glauben machen will, eine subjektive Gefühlsäußerung oder Daseinsbetätigung bestimmter Individuen, sondern die auf gültige Ergebnisse abzielende, verwirklichende und objektivierende Auseinandersetzung einer formenden Kraft mit einem zu bewältigenden Stoff.

XII.

Der Bau der Gedichte Hölderlins.

Von

Karl Viëtor.

In der sogenannten Stiluntersuchung hat die moderne Literaturwissenschaft eine komplizierte Methode ausgebildet, mit der sie den sprachlichen Träger der Dichtung zu analysieren und zu bestimmen sucht. Die Zahl derartiger Untersuchungen ist Legion, aber man kann nicht sagen, daß ihre Ergebnisse die Wissenschaft dem Ziele wesentlich näher gebracht hätten, das sie heute mehr und mehr lockt: der Erkenntnis des Zusammenhangs zwischen dem, was man dichterische Form und was man Inhalt der Dichtung nennt. Diese nur begrifflich herzustellende Trennung wird vom Betrachter zu gern in das Wesen des Kunstwerks selbst verlegt, dadurch arbeitet die ganze Untersuchung unter einer grundfalschen Voraussetzung, und die Ergebnisse sind nichts weiter als Teilergebnisse, die man, unkundig des geistigen Bandes, in ratloser Hand hält. Manche derartige Untersuchung begnügt sich gar mit der bloßen Feststellung von Eigentümlichkeiten der Dichtung, ohne diese Vorarbeit erst sinnvoll zu machen durch den weiteren Schritt, der zu der Frage führen würde: was sagt diese Beobachtung aus über die besondere Beschaffenheit der betrachteten Dichtung, was über das individuelle Wesen der dichterischen Persönlichkeit, aus deren schöpferischer Totalität sie floß? Es muß verlangt werden, daß diese Art feststellender Analyse aufgegeben wird zugunsten einer neuen Art, die sich ihren Stoffkreis vielleicht kleiner zieht, aber dann nicht an der Peripherie bleibt, sondern es unternimmt, zum Zentrum des betreffenden Kunstwerks, endlich in das der Persönlichkeit seines Schöpfers vorzudringen.

Das kann aber nur gelingen, wenn die Bedingungen der sogenannten dichterischen Form aus dem sogenannten Gehalt abgeleitet werden, und wiederum der Zusammenhang zwischen dem wechselnden Kunstwerk und der konstanten künstlerischen Individualität des Dichters hergestellt wird. Der Weg des analytischen Verfahrens geht dabei von Außen nach Innen: aus den Einzelbeobachtungen an den Trägern der dichterischen Idee ergeben sich Aufschlüsse, die in synthetischer Ver-

bindung mit einer Darlegung des ideellen Gehalts das Bild der dichterischen Persönlichkeit zu gestalten gestatten. Über die Methode kann man dabei verschiedener Meinung sein; nicht aber darüber, daß nur dieser Weg und nicht der über das biographische Material zum Zentrum der dichterischen Persönlichkeit führt.

Daß selbst die Untersuchung eines einzelnen Trägers des Kunstwerks solche Ergebnisse haben kann, will der folgende Aufsatz zeigen, der wenigstens in der Themastellung etwas Neues bringen wird. Die Untersuchung ist einer zusammenhängenden Arbeit über das gesamte lyrische Werk Hölderlins entnommen, in der die Erforschung des Baus der Gedichte nur einer der Schnitte ist, welche durch den Organismus des Kunstwerks gelegt wurden. War die Sonde richtig angesetzt, so muß dieser Schnitt, wie die andern, durch die Mitte des komplexen Kunstwerks laufen und in seinem Ergebnis von den andern Schnitten bestätigt werden. Wiedergegeben ist hier nur der Teil der Untersuchung, welcher die breite Masse der reimlosen Gedichte aus Hölderlins fruchtbarsten Jahren zum Gegenstand hat. Die Hymnen in freien Strophen (bekannter unter dem willkürlichen Namen »Nachtgesänge«) konnten ausgeschieden werden, weil ihr Bau sich nur als jeweils verschiedener, dithyrambischer Tanz bestimmen läßt.

* * *

Die ersten Gedichte Hölderlins in antiken Strophenformen zeigen gegenüber den bis dahin von ihm gepflegten Reimgedichten, den klassizistischen Hymnen und Elegien, außer der metrischen Verschiedenheit und den sich daraus ergebenden Umbildungen des sprachlichen Materials, auch einen ganz neuen Bau. Die veränderte Einstellung des Dichters, der jetzt nicht mehr der poetische Ausmaler einer enthusiastisch erfaßten, aber abstrakten Idee ist; sondern ein von höchstpersönlichen Erlebnissen Bewegter und die umgebende Welt sinnlich Erfassender, läßt jede Wendung, die den Ablauf des Gedichtes bestimmt, aus einem als unmittelbar gegenwärtig geschilderten Vorgang und der Reaktion des Dichters darauf entstehen. Da ergibt sich gleich bei den ersten Gedichten dieser neuen Art die bis dahin ungewöhnliche Erscheinung: daß der Ablauf sich in der Folge von Thema, Gegenthema und einer Synthese beider vollzieht. Die Ode »Der Sonnengott« (1797) z. B. zeigt diese Struktur: Geschildert wird rückblickend (Perfekt) der Untergang der Sonne; das Gegenthema wird herangeführt durch Apostrophierung der Erde (Präsens) aus dem Gemeinschaftsgefühl heraus, das den Dichter mit ihr verbindet. (V. 9. Dich lieb ich Erde ...); und die Vereinigung beider wird vollzogen durch die Aussicht, daß der gemeinsame Geliebte, der Sonnengott,

wiederkehren werde. Der hier zuerst faßbare dreiteilige Aufbau ist in größeren Gedichten dieser Zeit ebensowohl festzustellen, wenn er hier auch nicht so klar herauskommt; z. B. der Mensch (1798): I. Thema 1 bis 17: epische Erzählung der Schöpfung (Imperfekt). II. Gegenthema 17—36: Verhältnis des Menschen zur Natur (gnomisches Präsens, erklärend: denn, V. 18, 20)

1. 17—24: Lust und Trauer sind in ihm vereint;
2. 25—36: folgernd (darum, V. 25), daher seine Unrast.

III. Verbindung 37—48: begründende Definition.

Wesen des Menschen: selig-unselig.

Logisch-antithetische Konjunktionen leiten stets weiter; jeder Konstatierung folgt ein begründendes »denn« (V. 18, 20, 37), »darum« (V. 25), oder ein antithetisches »doch« (V. 32, 46). Ganz deutlich ist der dreiteilige Bau ausgebildet in den kurzen Gedankengedichten, welche die Hauptmasse der Lyrik dieser Periode ausmachen. Das Gedicht Vanini (1798) z. B. stellt sich in seinem Bau so dar:

1—3 Historische These (Ausruf, entrüstete Feststellung, dann imperfektischer Bericht),
4—8 Frage nach den Gründen dieser historischen Tatsache,
9—12 Antwort, gnomisches Präsens: rechtfertigende Erklärung (»doch«, aufgenommen durch »wie du«).

Hier trägt die Aufeinanderfolge der beiden Themen schon deutlich antithetischen Charakter: erschütternde Tatsache — erstaunte Frage, Reaktion; und die Lösung ist eine Synthese, deren Inhalt eine Resignation ist: Gutes und Böses ist vereint im Frieden der Natur. In manchen Gedichten geht diese dreigeteilte Struktur bis in den einzelnen Vers hinunter; »Sokrates und Alcibiades« z. B. gliedert sich äußerlich als dialogischer Monolog (Präsens) in Frage und Antwort (je eine Strophe), und in der diesmal ohne Konjunktionen vorgenommenen Entgegenstellung scheint sich das äußere Bild zu erschöpfen. Aber über jeder antithetischen Setzung schwebt eine im sprachlichen Material nicht ausgedrückte, geistige Synthese.

Wer das Tiefste gedacht, liebt das Lebendigste,
Hohe Tugend versteht, wer in die Welt geblickt,
Und es neigen die Weisen
Oft am Ende zu Schönem sich.

Tiefstes-Lebendigstes, Tugend-Welt, Weisheit-Schönheit werden hier durch die vorausgegangene Strophe, die diese Sentenz zu einer Erfahrung des Sokrates macht, verbunden in drei Einheiten, deren Gemeinsames sich abstrakt etwa so sagen ließe: das Zentrum will zur Peripherie, zum Zentrum kommt, wer in der Peripherie war (Tugend-

Tiefstes: Zentrum, Lebendiges-Welt: Peripherie). Eine ähnliche letzte Verfeinerung des logischen Baus in der Strophe »Der gute Glaube« (1798):

Schönes Leben! du liegst krank und das Herz ist mir
Müd vom Weinen, und schon dämmert die Furcht in mir;
Doch, doch kann ich nicht glauben,
Daß du sterbest, so lang du liebst.

Auf den Bericht des Befundes antwortet die schmerzliche Empfindung des Dichters, die mit einer heftig erzwungenen Synthese (doch, doch) überwunden wird. Wo die Antithese eine polemische Bedeutung hat, tritt sie nicht gern dogmatisch auf, sondern ist meist eingeschränkt durch ein »vielleicht« oder »bald« (An die jungen Dichter); oder ist statt in schroffe Verneinung, in Frageform gebracht (An die Deutschen). Eine derartige Vorsicht ist charakteristisch für Gedichte, die, wie das schon in dem an die zweite Person der Mehrzahl gerichteten Aufruf liegt, aus dem persönlichen Bezirk heraustreten und die sich an die menschliche Gemeinschaft wenden. Auch wo er schroff-polemisch gegen die Umwelt empfindet, schränkt Hölderlin seine Worte aus Demut und Verantwortlichkeit ein.

In Gedichten, die Formungen von Ich-bezüglichen Erlebnissen sind, vollzieht sich der Ablauf dagegen völlig in dem dreigeteilten Rhythmus von Thesis-Antithesis-Synthesis; Lebenslauf (1798):

Thesis: Hochauf strebte mein Geist,
Antithesis: aber die Liebe zog
Bald ihn nieder; das Leid beugt ihn gewaltiger;
Synthesis: So durchlauf ich des Lebens
Bogen und kehre, woher ich kam.

Aus der Feststellung der Vergangenheit (Imperfekt) und der Gegenwart (Präsens) ergibt sich eine beide vereinende Erkenntnis, die das Gestern, das Heute und auch das Morgen zu einem ungeteilten Organismus verbindet und damit »sich ins rechte denkt«. Die Art, wie die Wendungen eingeführt sind, entspricht meist derjenigen der formalistischen Logik, und geschieht durch »doch« und »aber«. Diese logisch-gegensätzliche Anknüpfung wird zuweilen auch da benutzt, wo inhaltlich nur eine Steigerung vorliegt; Ehmals und jetzt (1798):

In jüngern Tagen war ich des Morgens froh,
Des Abends weint ich; jetzt, da ich älter bin,
Beginn' ich zweifelnd meinen Tag, doch
Heilig und Heiter ist mir sein Ende.

Die Synthesis beginnt eigentlich schon mit »jetzt«, und an Stelle des »doch« erwartet man ein »und«. Umgekehrt »Ihre Genesung«, 1: Deine Freundin, Natur! leidet und schläft, und du Allbelebende säumst? ... Hier steht ein einfaches parataktisches »und«, wo dem

Sinne nach eine antithetische Wendung einsetzt, die nach dem gewöhnlichen Gebrauch durch ein »doch« eingeleitet sein müßte. Ebenso »Abbitte«:

O vergiß es, vergib! gleich dem Gewölke dort
Vor dem friedlichen Mond geh' ich dahin, und du
Ruhst und glänzest in deiner
Schöne wieder, du süßes Licht!

Hier ist alles schon positiv genommen, auch die Antithesis; daher knüpft die Auflösung ruhig mit »und« an [1]). Aber trotz solcher Verschiebungen im Ablauf bleibt der Dreischritt auch da unverkennbar, wo logische Ausgleichungen stattfinden und jede konjunktionale Anknüpfung vermieden wird; z. B. »Die Heimat« (1798):

Thesis: 1. und 2: Bild,

Antithesis: 3. Ich-Wendung: Gleichheit mit dem Bild, 4. Ungleichheit damit,

Synthesis: Str. 2 Doppelfrage nach der Möglichkeit des Ausgleichs der Ungleichheit.

Sehr fein ist hier der Gang: Wendung von Außen nach Innen: Außen ist Glück und Heiterkeit, Innen Leid, also zurück nach Außen. Aber die Hoffnung ist nicht fest, sondern zage, die Lösung nicht positiv, sondern zweifelnd. So offenbart sich im Gange des Gedichts erschütternd der tiefste Konflikt des Dichters. Oft ist die Synthesis schwankend und zweifelnd, während sie ganz aufrecht und positiv gelingt, wo es sich nicht um Zuversicht für die Lösung der eigenen, sondern fremder Zerrissenheit handelt (Diotima, ed. Böhm II, 150). Vereinzelt wird der gewohnte Ablauf auch verkehrt, ohne daß dabei der typische dreiteilige Bau verloren ginge. In dem Gedicht »An ihren Genius« (1798) ist die Thesis in die Antithesis hineinverarbeitet und erscheint erst in der zweiten Hälfte des Gedichts. Der logische Gang ist so:

T.: Diotima lebt in einer fremden, unverständigen Umwelt.
A.: Bitte an ihren Genius, mit seinen Gaben sie darüber hinwegzubringen.
S.: Bis sie im Jenseits mit den Ihren vereint sein wird.

Der tatsächliche Gang des Gedichtes ist aber:

A.: Bitte an den Genius.
T.: Denn Diotima lebt in einer fremden Welt.
S.: Bis sie im Jenseits ...

Dieser dreiteilige Bau wird mehr und mehr zu einem Charakteristikum der Hölderlinschen Gedichte. Am klarsten ist er zu erkennen

[1]) Ein ähnlicher Gebrauch: Menons Klage 45, An Eduard 9, Brot und Wein 46, 121, Empedokles 1.



in denjenigen Oden der Jahre 1799/1800, die den Charakter intimer lyrischer Dichtung haben; so z. B. in »Des Morgens«:

Thesis (Str. 1 und 2): die Natur als etwas unbeirrt Voraneilendes.

Antithesis (Str. 3 und 4): dagegen die Gebundenheit des Dichters.

Synthesis: der erste Versuch ihrer Herstellung (V. 9 ff.) durch die Bitte an die bewegte Natur, verweilend sich der menschlichen Determiniertheit anzupassen, erscheint als abgewiesen durch den unbeirrten Fortgang des Naturereignisses (aber, V. 15). Die Beruhigung gelingt endlich (V. 16—20) durch eine Art Selbstironie und Bescheidung auf menschliches Tun, wozu denn die Natur helfen mag.

Den gleichen Ablauf hat das Kontrastgedicht, die »Abendphantasie«, wo nach einer die Ruhe der Natur malenden Einleitung die Wendung zum Subjekt das ruhelose Ich einführt (»aber«, versteckt V. 9), welches sich endlich durch Erkenntnis seiner Beschränkung zu einer, wenn auch stark resignierenden, Synthese durchfindet. Diese Beruhigung gelingt auch erst nach zweimaligem Ansatz: der Versuch einer Lösung des Kontrastes durch geistiges Aufgehen in der Natur scheint von ihr selbst zurückgewiesen zu werden, und so muß der Schlaf als gegenwärtige, und das friedliche Alter als zukünftige, irdische Lösung gelten[1].

Scharf prägt sich in diesen beiden Oden die kontradiktorische Entgegensetzung des menschlichen Geistes gegen die außer ihm seiende Natur aus. Und die Art der Synthese offenbart, wie in dem Gedicht »Der Zeitgeist«, wieder den demütigen Sinn des Dichters:

Thesis (Str. 1 und 2): der Dichter bricht unter der Macht des Zeitgeistes zusammen.

Antithesis (Str. 3): sonst tat ihm derselbe Gott nur Gutes, so möge er auch diese Erschütterung zum Segen wenden.

Synthese (Str. 4 und 5): Überwindung der Furcht durch Erkenntnis und Lobpreis des Geistes; er ist nicht brutal, sondern stark.

Der Inhalt dieses zunächst formal deutlichen Dreischritts ist, wenn auch im wesentlichen auf das konkrete Erlebnis: Idyll in der Natur, Ruhelosigkeit des Ich, Beruhigung durch Bescheidung zu reduzieren, nicht eindeutig formulierbar. Der Geist erlebt sich als gegensätzlich zur Natur, empfindet aber in diesem antithetischen Prozeß zugleich schon eine Bewegung auf die Synthese hin, und muß diesem Triebe

[1]) Eine ähnliche Bescheidung auf eine irdische Lösung ist »Unter den Alpen gesungen«.



folgen, so oft er sich dichterisch ausspricht. In dem kleinen Gedicht, »Die Entschlafenen« ist diese Bewegung besonders deutlich; das hier zugrunde liegende Erlebnis sieht etwa so aus: der Dichter lebt im Liebesverband der Seinen, aber der Tod entreißt sie ihm. Doch im treuen Gedenken des überlebenden Dichters ist ihnen eine irdische, und in der Seligkeit eine himmlische Unsterblichkeit gesichert.

Einen vergänglichen Tag lebt' ich und wuchs mit den Meinen,
Eins ums andere schon schläft mir und fliehet dahin.
Doch, ihr Schlafenden, wacht am Herzen mir, in verwandter
Seele ruhet von euch mir das entfliehende Bild.
Und lebendiger lebt ihr dort, wo des göttlichen Geistes
Freude die Alternden all, alle die Toten verjüngt.

Der ganz knapp gegebenen antithetischen Themastellung folgt, da hierauf der Nachdruck des Gedichtes ruht, eine breitere Ausmalung der Synthese. Wie hier, erscheint die Erfüllung immer mehr in der Zukunft zu liegen (z. B. auch in »Ermunterung«). Gelingt sie schon gegenwärtig, so wird fast stets eine Resignation daraus [1]); und sie klingt nur heiter und hell, wo sie auf ein bürgerlich-behagliches Dasein beschränkt bleibt (epischer Einschlag) [2]). Das Problem der Schuld an dem allesentzweienden Zwiespalt zwischen Geist und Materie, die doch ihrem Wesen und Ursprung nach eine Einheit sind, bleibt für Hölderlin eine quälende Unbegreiflichkeit. Aber niemals erscheint an Stelle der noch so resignierenden Synthese ein Wort der Empörung oder Anklage. Auch wo er nicht begreift, beugt sich der Dichter dem göttlichen Walten [3]).

So sehr ist Hölderlin in diesem stets gleichartigen Ich-Erlebnis befangen, daß sich selbst in einem Widmungsgedicht (An die Prinzessin Auguste von Homburg) die gewohnte antithetische Einstellung findet [4]). Ein den besonderen Zwecken der Ode entsprechender Eingang und ein galanter Schluß umrahmen den Dreischritt, der über die Antithese zwischen dem geheimnisvoll gärenden Zeitalter und der Beschränktheit des Dichters hinführt zu einer Synthese in der Behauptung seiner Würde als eines, dem ein Gott die Sprache gab. Dabei sind Eingang und Schluß aber organisch mit dem Hauptteil verbunden; ersterer durch konjunktionale Anschließung mit einem vage antithetischen »doch« (V. 9), das aber erst in die Thesis führt; der Schluß durch Weiterführung des synthetischen Gedankens vom Besondern zum Allgemeinen.

[1]) Z. B. »Rückkehr in die Heimat«.

[2]) Der Winter.

[3]) Vgl. auch »An Eduard«.

[4]) Der Dichter schließt die Ode mit einem Wunsche für sich selbst, nicht etwa für die Prinzessin, der ja die Vollkommenheit zugeteilt wird.

Die Weiterleitung von einer Stufe zur andern geschieht auch sonst, wie schon früher, meist durch Konjunktionen, durch »aber, doch, denn«. Letzteres wird vor allem auch — und dieser Gebrauch ist geradezu ein besonderes Charakteristikum der gedanklichen Abwicklung in Hölderlins Gedichten — zur Überleitung vom Bedingten zum Unbedingten, vom Anekdotischen zum Gnomischen benutzt, etwa wie in der Ode »An die Fürstin von Dessau«:

»O theuer warst du, Priesterin! da Du dort
Im Stillen göttlich Feuer behütetest;
Doch theurer heute, da du Zeiten
Unter den Zeitlichen segnend feierst.

Denn wo die Reinen wandeln, vernehmlicher
Ist da der Geist, und offen und heiter blühn
Des Lebens dämmernde Gestalten
Da, wo ein sicheres Licht erscheinet.«

In dieser Funktion findet sich das zu einer allgemeingültigen Erkenntnis überleitende »denn« fast in jedem Gedicht dieser Periode. Häufig werden solche Konjunktionen auch in der Konstruktion versteckt; Gesang der Deutschen, V. 9:

»Du Land des hohen ernsteren Genius!
Du Land der Liebe: Bin ich der deine schon,
Oft zürnt' ich weinend, daß du immer
Blöde die eigene Seele läugnest;«

hier ist der logische Gang: wenn ich auch der deine bin, dennoch zürnt' ich oft weinend, daß usw.

In derartigen hymnischen Gedichten gelingt die Synthese nicht immer so rein wie in dem angeführten, wo sich das verkannte Deutschland sogar dem strahlenden Hellas gegenüber behauptet, und ein letzter Zweifel des Dichters sich nur in demütiger rhetorischer Frage kundzutun wagt. In dem andern vaterländischen Gedicht »An die Deutschen«, kommt aus der gleichen Antithese eine Synthese überhaupt nicht zustande, und die Trauer behauptet sich zum Schluß. Solche ganz negativ ausklingenden Gedichte bilden zwar durchaus eine Ausnahme, aber es gibt doch, bei formal gleichbleibendem Dreischritt, einige Synthesen, deren Inhalt nicht viel positiver ist. Die Ode »Mein Eigentum« bringt es von der Gegensätzlichkeit der in ihrer Fruchtbarkeit freudigen Landschaft und der Verlassenheit des Dichters nur zu einer Bitte an die Götter, ihn wenigstens nicht geringer zu bedenken als andere Menschen. Ähnlich schließt die zweite Fassung von »Die Heimat« mit einer fast fatalistischen Ergebung in den unbegreiflichen Willen der Götter. Diese Gedichte stammen sämtlich aus der an Depressionen reichen Zeit vom Herbst 1799 bis zu dem des Jahres 1800 und zeugen von dem harten Schicksal, das den Dichter gerade zu dieser Zeit heim-

suchte. — Gelegentlich hat der Bau der Gedichte, wenn er auch dreiteilig bleibt, keinen synthetischen Charakter. So in »Die Götter«, wo zwischen zwei gleichen, nur im Inhalt gesteigerten Sätzen, ein antithetischer (moll-) Zwischensatz steht. Oder in der Ode »Der gefesselte Strom«, wo Aufforderung, Erfüllung und hymnische Deutung sich in gleichmäßiger Steigerung folgen. Um diese ganze Erscheinung richtig einzuschätzen, ist es notwendig zu wissen, ob der Bau der Oden Hölderlins als bewußte Gruppierung eines konstruierenden Geistes zu gelten hat oder als spontaner Ablauf eines Gefühlserlebnisses, das sich stets gleichmäßig bildet und sich vollzieht, in gleichartiger Bewegung über die antithetische Stellung des dichterischen Subjekts gegen die objektive Welt, bis zu einer Synthese, in der das Gedicht gipfelt?

Es ist bekannt, daß die Ode eine der wenigen lyrischen Kunstformen in der Geschichte der deutschen Dichtung ist, für welche die theoretische und produktive Tradition einen bestimmten Aufbau forderte, während z. B. beim Liede dem Dichter darin völlige Freiheit gestattet war. Eine Konvention für den Bau der Gedichte, die man Oden nannte, gab es schon im 17. Jahrhundert [1]). Die als Kunstdichtung *par excellence* geltende »pindarische Ode« mußte stets dreiteilig gebaut sein; Strophe, Antistrophe und Epode folgten sich [2]). Dieser Odentypus, nach dem Vorbild der französischen, zeitgenössischen Lyrik, vor allem dem Ronsards gebildet, fand in Andreas Gryphius seinen klassischen Dichter. Er führte parallel mit der metrischen Gliederung eine syntaktische ein; derart, daß eine in gehäuften Vordersätzen mit »sofern, wann« ausgesprochene Bedingung in einem unverhältnismäßig kurzen Schluß ihre Lösung findet [3]). Bei der Erneuerung dieser in der Hofdichtung des 18. Jahrhunderts verflachten Form durch Gottsched und seinen Kreis [4]) wurde die starre Folge gelockert und ersetzt durch einen Ablauf, der mehr dem aus spontanem Affekt in

[1]) Dabei ist allerdings zu bedenken, daß Begriff und Typus der Ode im 17. Jahrhundert einigermaßen verschieden von denen um 1800 waren. Opitz verstand darunter noch ein in Lied-Strophen abgeteiltes Gedicht, das nur durch kunstvollere Reimstellung und gehobene Diktion als Ode gekennzeichnet war.

[2]) Opitz, deutsche Poeterey, 49.

[3]) Diese Manier wurde von Christ. Weise (Der grünenden Jugend überflüssige Gedanken, Neudruck 242, 122), Menantes und Joh. Georg Neukirch (vgl auch seine Ablehnung dieser Dichtung der »Pedanten« in den »Anfangs-Gründen zur Reinen Teutschen Poesie«, Halle 1724, 878 f.) parodiert. Vgl. Keppeler, Die pindarische Ode in der deutschen Poesie des 17. u. 18. Jahrh. Diss. Tübingen 1911, S. 1 f.

[4]) Oden der Deutschen Gesellschaft in Leipzig 1728. — Das Muster war auch hier wieder ein Franzose, Houdart de la Motte, dessen »*Discours sur la poésie en général et sur l'ode en particulier*« (Amsterdam 1707) der Sammlung in einer Übersetzung von Joh. Fr. May voranstand.

kühner Diktion (»*hardiesse du langage*«) zum Erhabenen (»*sublime*«) emporsteigenden Gefühl angepaßt war: an Stelle der klassischen Dreiteilung tritt eine beliebig ausgedehnte Folge von breiten Reimstrophen, und der innere Ablauf vollzieht sich so, daß einem aus rhetorischen Fragen bestehenden erregten Eingang die Ausmalung des zu besingenden Objekts folgt, an der sich die Begeisterung des Dichters neu entzündet; sie besinnt sich aber auf einen ersten Höhepunkt (»Wie ist mir?«) und eilt dann zur höchsten Steigerung hin, mit der die Ode schließt. Hier bestand der Bau also aus einer dynamischen Verschiebung, da sie bestimmt wurde durch den größeren oder geringeren Grad des Enthusiasmus.

Dieser modifizierte Typus der pindarischen Ode zeigt deutlich den Einfluß einer Theorie, die in der Lockerung des Baus noch weiter gegangen war und einen »*beau désordre*« geradezu für den feinsten Reiz dieser lyrischen Form erklärt hatte. Dieser glücklich formulierte Gedanke Boileaus[1]) hat bis weit in das 18. Jahrhundert hinein dem Odentypus und seiner Theorie die Richtung gewiesen. Die Geschichte dieses Begriffs gipfelt in der Auslegung von Moses Mendelssohn anläßlich seiner Kritik der Karschinschen Gedichte[2]), wo dargelegt wird: die Ordnung aller andern lyrischen Kunstdichtung sei im wesentlichen vom Intellekt bestimmt, möge sie nun historisch, topisch oder lehrhaft sein. Die Ordnung der Ode hingegen sei die der begeisterten Einbildungskraft. »So wie in einer begeisterten Einbildungskraft die Begriffe nacheinander den höchsten Grad der Lebhaftigkeit erlangen: ebenso und nicht anders müssen sie in der Ode aufeinander folgen.« Die schöne Unordnung entstehe nun daraus, daß der Odendichter die Mittelbegriffe, »welche die Glieder miteinander verbinden, aber selbst nicht den höchsten Grad der Lebhaftigkeit besitzen«, überspringt.

Der dynamische Charakter der Odenstruktur ist hier erweitert durch ein rhythmisches Element. Es kommt nicht mehr allein auf ein Anschwellen des Enthusiasmus bis zu einem Höhepunkt hin an; sondern vor allem auch auf die in deutlichen Einschnitten spürbaren Sprünge, welche dem Enthusiasmus eine progressive Steigerung geben. Mendelssohn denkt sich aber auch diesen Ablauf als das Ergebnis eines konstruktiv vorgehenden Geistes. Die Schwierigkeit für den Odendichter liegt für ihn darin, das »Werk der Begeisterung« mit dem vernunftmäßig zurechtgelegten Plan der Ode zu vereinen. Somit stellt sich der Charakter der in diese Tradition gehörigen Ode in ihrer rhythmisch-dynamischen Struktur wesentlich als ein architektonischer

[1]) Art Poétique, II. Gesang.
[2]) 275. Literaturbrief, Ges. Schr. 1844. 4, II. 431.

dar, der das Zeichen der konstruierenden Vernunft deutlich in sich trägt. Lessings prosaische Odenentwürfe sind ihr klassisches Beispiel.

Man erkennt sofort, daß es sich bei Hölderlin um eine grundsätzlich andere Art des lyrischen Ablaufs handelt. Hier treibt sich nicht ein in seiner Richtung stets gleichbleibender Enthusiasmus in stetig wachsenden Sprüngen zu einem Höhepunkt empor; sondern aus einem Thema löst sich ein anderes, zum ersten kontrastierenden, bis endlich ein drittes Thema beide zu einer Einheit bindet. Das dynamische Verhältnis dieses Schlusses zu den beiden vorangehenden Teilen ist jeweils verschieden: er kann Jubel und Feier, aber auch Resignation oder Trauer sein. Ein derartiger Ablauf wird bestimmt durch harmonische Verschiebungen, nicht durch rhythmisch-dynamische. Es kommt dabei nicht auf dynamische Differenziertheit an, sondern auf eine der Gefühlsfärbung. Nicht folgt ein stärkeres Element einem schwächeren, und leitet zu dem nächsten wiederum stärkeren über; sondern ein positives wird abgelöst durch ein negatives, ein trauriges durch ein heiteres, ein chaotisches durch ein geformtes, bis eine Synthese beide vereinigt, den Kontrast löst und so das Gedicht beschließt. Dabei hebt sich jeder Teil formal und inhaltlich rein vom andern ab, selbst dort, wo unmerkliche Übergänge weiterleiten[1]). Ihrem Wesen nach ist diese Struktur musikalisch. Daß der dreiteilige Ablauf sich inhaltlich immer gleichartig darstellt, liegt im Wesen Hölderlins begründet. So decken sich hier das dichterische Erlebnis und seine sinnliche Form so vollkommen, wie es nur im höchsten Kunstwerk gelingt.

Für die Gattung der Ode war damit ein vollkommener Typus erreicht. Die ursprünglich streng objektive lyrische Form war schon in der Hand Klopstocks zu einem Ausdrucksmittel völlig subjektiver, intimer Erlebnisse geworden; aber der allzu eigenwillige Enthusiasmus sprengte hier schließlich die traditionelle Bindung, anstatt sie zu entwickeln und zu ihrer Höhe zu führen, so daß auf dem Höhepunkt von Klopstocks Dichten eine neue, hymnische Form von größerer Lockerkeit sie ersetzte, und die Ode nur noch in der beschreibenden, und trotz aller Emphase wesentlich gedanklichen Form weiterlebte, wie sie Ramler und Voß nach dem Muster des Horaz pflegten. Erst Hölderlin nimmt die Bemühungen Klopstocks wieder auf und führt die reine Ode hinauf zu einem Typus, der seine Vollendung darin hat, daß eine objektiv geschlossene Form zum völlig konformen dichterischen Ausdrucksmittel eines ganz subjektiven Erlebnisses wird. Darin hat ihn kein deutscher Dichter übertroffen, auch Platen nicht.

---

[1]) Das bemerkte schon Volkelt (Im neuen Reich 1880. II, 385) richtig.

* * *

Neben der Ode entwickelte Hölderlin jetzt vor allem eine weitere lyrische Kunstform, zu der gleichfalls in der vorhergehenden Periode die ersten Ansätze gemacht worden waren: die Elegie. Daß diese sehr umfangreichen Gedichte, die einen von der Ode völlig verschiedenen gefühlsmäßigen und formalen Charakter haben, auch einen andersartigen Bau zeigen, versteht sich von selbst. Epische und lyrische Elemente lösen sich hier ab, der Erzählung eines Hergangs folgt ein Gefühlsausbruch, der wieder zu objektiven Partien überleitet. In großen Abschnitten, die teilweise selbst von Hölderlin numeriert sind, breitet sich das Gedicht aus; jeder Teil steht zum Ganzen in dem Verhältnis eines gesonderten, aber von einem gemeinsamen Zentrum ausgehenden Strahles. Zwar stellen oft Konjunktionen, wie in den Oden, äußerlich einen logischen Fortgang her (»aber, denn, so«)[1]). Aber ebenso oft knüpft eine epische Erzählung ruhig an, oder springt ein Ausruf auf einen neuen Teil über. In Wirklichkeit setzt meist jeder Abschnitt an einem ganz anderen Punkte des gleichen Erlebniskomplexes ein, und zwar so, daß jedes neu hinzukommende Glied aus einem andern Bezirk der sinnlichen Welt oder des Gefühls neue, innerlich aber verwandte Elemente hinzuträgt. Diese Form — in der Geschichte der Elegie durchaus neu — entspricht völlig der musikalischen Kunstform, wie sie in der Sonate oder in der Symphonie vorliegt, die ebenfalls in an sich verschiedenartigen und auch äußerlich getrennten Sätzen ein zusammengehöriges Erlebnis zyklisch umfaßt.

Die umfangreichen Erlebniskomplexe dieser zyklischen Gedichte Hölderlins sind in kompliziertem Aufbau gegliedert. Wie zu erwarten, zeigen auch sie den gleichen Fortgang von der Thesis über die Antithesis zur Synthesis, nur daß hier diese dreifache Gliederung nicht so augenscheinlich ist wie in den durchsichtigeren Oden. Die Gegensätzlichkeit von Natur und Geist, die sich endlich beruhigt, ist der immer gleiche Kern von Hölderlins Erlebnissen, und wo er sich dichterisch formt, scheint überall dieses Zentralproblem durch. Die neun Sätze von »Menons Klagen« stellen sich, von innen gesehen, so dar:

Einleitung. 1. Ruheloses Umherirren des trauernden Dichters.
2. Resignation will nicht gelingen, da die Hoffnung wach geblieben ist.

Überleitung. 3. Denn das Bild des vergangenen Glückes leuchtet ihm auch jetzt noch.

Thesis. 4. Schilderung des Liebesidylls. Daran wird die leidvolle Gegenwart von neuem deutlich.

---

[1]) S. Menons Klagen V. 43, 73, 109; Archipelagus V. 54, 86, 104, 125, 136, 179, 241, 278; Stutgard V. 19, 37, 55, 73; Brod und Wein V. 109.

5. Grund seines Unglücks: die Isoliertheit.

Antithesis. 6. Doch selbst die Götterlosen wird einst die göttliche Gewalt zu schönerem Leben erwecken.

7. Diotima. Anrufung und Klage.

8. Ihre Vollkommenheit ist unwandelbar, an ihr richtet sich des Dichters Enthusiasmus auf.

Synthesis. 9. Begeisterter Ausblick, Vision einer glücklichen Zukunft.

Man sieht, jeder der drei Hauptabschnitte ist untergeteilt in je zwei Themen, die miteinander kontrastieren, so daß überall eine lebhafte Bewegung zustande kommt.

Noch kunstvoller verläuft das wieder von der Thesis über die Antithesis zur Synthesis sich bewegende Gedicht in der größten lyrischen Dichtung Hölderlins, dem »Archipelagus«. Hier ist vor allem die breit ausholende Thesis, welche das Heldenleben des griechischen Volkes erzählt, sehr fein aufgebaut; das Thema wird abgelöst durch ein antithetisches Gegenthema, es folgt ein schwerwiegender Mittelsatz, um den dieser ganze Teil gruppiert ist; und den Beschluß macht das erste Thema, jetzt aber bedeutend verstärkt. Das große Gedicht ist nicht, wie alle andern symphonischen Dichtungen, vom Dichter selbst in Abschnitte eingeteilt; aber die einzelnen Teile heben sich sehr deutlich voneinander ab[1]), und das Ganze stellt sich in seinem Aufbau so dar:

	Einleitung.	1. Ewige Jugend des Archipelagus.
		2. Immer junge Götterkräfte nähren ihn.
	Überleitung.	3. Doch klagt der Einsame um seinen verstorbenen Herrn.
Thesis.	Thema.	4. Das glückliche Griechenland.
	Gegenthema.	5. Die Perser.
		6. Ihr Anzug.
	Mittelsatz.	7. Salamis.
	Thema verst.	8. 9. Neue Blüte Griechenlands.
	Antithesis.	10. Totenklage des Dichters.
		11. Chaos der Gegenwart.
	Synthesis.	12. Hoffnung auf schönere Zukunft.
	Ausklang.	13. Bis dahin möge Griechenland schlafen und der Archipelagus sei Bürge seiner Wiederkehr.

Wie in »Menons Klagen« beginnt das Gedicht nicht unmittelbar mit der Thesis, sondern ist eingeleitet mit einem breiten lyrischen Satz;

1) Die Hellingrathsche Ausgabe deutet die einzelnen Sätze durch Zwischenräume an. Ein weiterer Absatz ist vor V. 241 und 246 zu machen.

und lyrisch ist auch der Ausklang. Typisch für die Gleichförmigkeit des Hölderlinschen Erlebnisses ist der Umstand, daß die Wendung, welche das dichterische Subjekt als selbständiges Element einführt, antithetischen Charakter hat; aber nicht auf das Ich beschränkt bleibt, sondern — so sehr ist jedes wichtige Erlebnis jetzt eines der Gemeinschaft — die ganze zeitliche und menschliche Gemeinschaft, welcher der Dichter angehört, mit hineinzieht. Ähnlich, und noch klarer, ist der Bau der »Heimkunft« und von »Brod und Wein«, während der überwiegend epische Charakter von »Stutgard« (Herbstfeier) einen wesentlich andern Aufbau zur Folge hat:

1. Schönes Wetter nach dem Regen.
2. Verlangen nach der Herbstfeier.
3. Aufbruch dazu.
4. Die Wanderung.
5. Ankunft in Stutgard.
6. Die Feier.

In rein erzählendem Fortschreiten werden hier nacheinander immer neue Objekte des Enthusiasmus herangezogen (Heimat, Freunde, Heroen, Götter) und in ihrer Versammlung erreicht er seinen Höhepunkt. Die Lösung aller Gegensätzlichkeit erspart die Bemühung um eine Synthese, und so wird das Gedicht von einer Heiterkeit und Leichtigkeit getragen, die bei Hölderlin durchaus ungewöhnlich ist.

Der dreiteilige Bau ist, wie gezeigt wurde, sehr charakteristisch für die Kunstform der Gedichte Hölderlins, und die Aufzeigung seiner Inhalte gibt außerordentliche Aufschlüsse über die Psyche des Dichters. Die Wichtigkeit dieser Erscheinung wurde bisher nur von Wilh. Michel (Fr. Hölderlin, München 1912, S. 45—51) erkannt, der dem Dreischritt, welchen er an Gedichten aus der Spätzeit (1800) feststellt, einen wesentlichen pantheistischen Grund und Inhalt gibt: Form-Chaos-Friede des Alls. Man wird dafür besser Natur-Geist und vollkommene Einheit beider als Inhalte dieses zunächst formal deutlichen Dreischrittes setzen. Jedes Erlebnis in der Welt außer ihm zieht den Dichter nicht mit in Befreiung, sondern wirft ihn auf sein Leben zurück, das sich nicht in Einigkeit mit der Empirie empfindet und doch keine andere Sehnsucht hat, als die nach Einigkeit mit allem Sein (für Hölderlin = Natur). Das ist für ihn keine Aufgabe der Erkenntnis, der Bruch ist nicht auf spekulativem Wege zu heilen; sondern ein impulsives Bedürfnis seiner Psyche verlangt immer wieder nach einer Versöhnung mit dem außer ihm Seienden. Auffallend aber ist, wie sehr dieser im Bau des einzelnen Gedichtes sich zeigende, immer wiederholte Ablauf des zur Form werdenden Erlebnisses der Formel gleicht, welche die dialektische Methode der zeitgenössischen Philosophie für die Selbst-

bewegung der Begriffe fand. Diese Erklärung stellte den Versuch dar, die Widersprüche des Denkens dadurch zu beseitigen, daß man sie geradezu als die es bewegende Kraft ausgab, und damit identisch mit sich selbst machte. Sie bildet bekanntlich den Kern der Hegelschen Methode zur Erkenntnis schlechthin. Kants Antinomienlehre faßte schon das Problem des Widerspruchs in ähnlichem Sinne, und bei Fichte fand es zuerst seine klassische Formel: Thesis-Antithesis-Synthesis. Bei ihm stehen sich Thesis und Antithesis freilich noch unverbunden gegenüber, nicht auseinander deduziert, sondern als selbständige Prinzipien gegeben; seine Herstellung der Synthese durch syntaktische Vereinigung der beiden Thesen in einem Doppelsatz ermöglichte zwar eine widerspruchslose Verbindung, doch blieb sie sehr schwankend und ohne letzte Auflösung. Schelling glaubte den seiner Ansicht nach nur scheinbar existierenden Widerspruch durch Einfügung des entsprechenden Mittelbegriffs beseitigen zu können. Bei Hegel aber wurde der Widerspruch als Element der begrifflich-antithetischen Bewegung selbst gefaßt; er wird absolut identisch mit sich selbst, und so ist jeder Gegensatz überwunden. Der Begriff als alleinige Substanz vollführt mit seiner Selbstbewegung den einzigen Prozeß des Geistes, der sich sogar objektiv vor dem Bewußtsein des denkenden Subjekt abspielt, und zwar in der Folge: von der Thesis über die Antithesis zur Synthesis[1]). Hölderlin hatte in Jena Fichte gehört[2]) und war mit dessen Dialektik vertraut[3]). Er wird die philosophische Überzeugung mitgenommen haben, daß unsere Denktätigkeit sich in der Bahn: Satz, Gegensatz, Zusammenschluß vollzieht; Hegel, der in diesem Punkte offenbar Fichtes Schüler war, zeigt die Grundlage seiner Dialektik in seiner Jenaer Zeit deutlich ausgebildet[4]) und im philosophischen Gespräch mit Hölderlin hat dieser Kern seines Systems zweifellos schon die größte Rolle gespielt.

Zwischen diesem dialektischen Charakter der zeitgenössischen Philosophie und dem gleichartigen Bau Hölderlinscher Gedichte besteht sicherlich eine wichtige Beziehung. Wie in der Form ist seine Dichtung der Philosophie auch verwandt in den inhaltlichen Bedingt-

[1]) Vgl. E. v. Hartmann: Über die dialekt. Methode, Berlin 1868. Dilthey: Jugendgeschichte Hegels, S. 52 ff.; vgl. auch Georg Lasson: Was heißt Hegelianismus?, Berlin 1916.

[2]) Vgl. seine Briefe an Neuffer, 19. Jan. 1895, Hegel 26. Jan. 1895, den Bruder 13. April 1895.

[3]) Die wichtigsten hierhergehörigen Stellen in Fichtes Schriften sind: Sämtl. Werke 1845 I. 113, 115, 224 ff., 336 f.

[4]) Vgl. Hegels erstes System, herausg. von Ehrenberg und Link, Heidelberg 1915. — Die hier veröffentlichten Entwürfe stammen zwar erst aus der Jenaer Zeit, aber ihre Grundlagen reichen zweifellos weiter zurück.

heiten. Für die zeitgenössische Philosophie waren es im wesentlichen diese: der glück- und leidlosen, weil ungeistigen Natur, wird der Geist als Gegenpart gegenüber gestellt, der im Gegensatz leidempfindlich ist, und der es in der sittlich-religiösen Freiheit zu einer Synthese von Natur und Geist bringen muß. Das war auch für Hölderlin der Konflikt und die aufgegebene Lösung[1]). Natur war ihm im Grunde alles außer ihm Seiende. Er liebte sie, verehrte sie mit religiöser Scheu; aber er empfand auch in allen Erlebnissen den quälenden Zwiespalt zwischen sich und ihr, den zu lösen ein schon einmal Geleistetes erreichen hieß: das griechische Menschheitsideal. Für ihn, wie für Schiller war hier in Griechenland bei völliger Synthese von Natur und Geist eine bisher unerhörte und späterhin verlorene Totalität erreicht worden[2]). Die Gegenwart ist durch diesen Zwiespalt zerrissen und darum Chaos, während Griechenland alle Gaben der göttlichen Harmonie hatte. Der immer mehr mit seiner Zeit und der vaterländischen Gemeinschaft empfindende Dichter versucht stets von neuem zu einer Synthese zu gelangen zwischen diesen beiden Erlebnissen, die sich doch aufeinanderhin zu bewegen scheinen. Meist scheint die Lösung nur individuell durch den Enthusiasmus möglich zu sein, der sich eine Vereinigung beider in goldener Zukunft ausmalt. Aber abgesehen von dem wechselnden Ideengehalt nimmt Hölderlins Wesen fast in jedem Gedicht die gleiche dreiteilige Bewegung, welche ebenso, wie aus der gedanklichen Analyse, aus den formalen Trägern, hier aus dem Bau, sichtbar wird; und so erkennen läßt, daß der charakteristische dreiteilige Ablauf seiner lyrischen Gedichte nicht die bewußte Konstruktion eines intellektualistischen Geistes ist (wie etwa bei Lessing oder gelegentlich bei Schiller); sondern: daß aus einem stets gleichartigen Erlebnisse, dem der Gegensätzlichkeit von Natur und Geist, Chaos und Form und ihrer Synthese als einer ewigen Aufgabe seines Wesens, ihm die spontane Nötigung zu einer derartigen dichterischen Form immer wieder erwuchs.

An dieser Einsicht wird der notwendige Zusammenhang der Gedichtform Hölderlins mit seinem individuellen Wesen besonders deutlich.

---

[1]) Vgl. dazu Zinkernagel: Entwicklungsgeschichte von Hölderlins Hyperion, Straßburg 1907, S. 202; vor allem S. 205 f.

[2]) Über diese Idee im Hyperion, vgl. Zinkernagel, a. a. O. S. 199.



XIII.

Die Grade der lyrischen Formung.

Von

Friedrich Sieburg.

Dem Andenken Norberts von Hellingrath.

Das Wesentliche meiner Aufgabe, das Gedicht zu erklären, um damit Einsichten ins Formproblem überhaupt zu gewinnen, liegt vor allem in der Beschränkung auf das, was wir als das eigentliche dichterische Element ansehen, auf das Wort. Von den vielen Versuchen, das Wesen des Dichterischen zu deuten, ist dieser der nächstliegende, wenn auch ungebräuchlichste. Die Gründe hierfür sind zahlreich und liegen in der Art heutiger, ästhetischer und geschichtlicher Arbeit überhaupt. Der wissenschaftliche Apparat hat eine solche Durchbildung erfahren, daß er beinahe zum Selbstzweck geworden ist und seine eigentlichen Objekte und Zwecke, die Gestalten und Gebilde, fast zu Anlässen herabgesunken sind. Hält man den Umstand dazu, daß diese Vermischung und Verwechslung von Wesen und Beziehung weitaus am stärksten in der Geschichte und Erkenntnis der Dichtung herrscht, so wird man sagen müssen, daß im deutschen Bewußtsein das Gefühl für die Absolutheit des Wortes als des dichterischen Elementes den gebührenden Platz nicht einnimmt.

Die Entwicklung.

Freilich liegen die Gründe hierfür in der Entwicklung der deutschen Versdichtung überhaupt. Der deutsche Geist hat sich seinen Sprachkörper, der heute als etwas Selbstverständliches vor uns liegt, erst in harter, bewußter Arbeit erobern müssen. Seitdem man durch Luthers Tat überhaupt von einer einheitlichen deutschen Sprache reden konnte, gingen Jahrhunderte mühsamer Tätigkeit dahin, in denen brave Handwerker, kritische Ordner und wohl auch seltene, schwach durchklingende Sänger durch Schaffung einer Literatur den Boden für den dichterischen Sprachkörper vorbereiteten. Das Verdienst der so öde anmutenden barocken und rationalistischen Jahrhunderte darf nicht

unterschätzt werden. Freilich, die große Gestalt, das große Erlebnis werden wir in dieser Zeit vergebens suchen. Die beiden wichtigsten Repräsentanten dieses Bildungszeitalters waren nicht von innen heraus durch ein Erlebnis in Bewegung gesetzt, das sie sich zu entwickeln zwang. Ihnen genügte es, nach außen zu greifen und einzubeziehen, was schon geformt bei den Fremden vorlag, zu ordnen, was nach dem Verlust des lebendigen Mittelpunktes durcheinander wirbelte. Sie hatten es nicht mit dem Leben, sondern mit der Literatur zu tun, sie suchten nicht das Lebendige, sondern die Regel. Opitz und Gottsched waren keine Gestalten, sondern lediglich Köpfe, die nicht durch Begeisterung, sondern durch Vernunft bewegt wurden. Verstreute einsame Poeten, Paulus Gerhardt, Flemming, Angelus Silesius, Günther, die einen unmittelbaren, seelischen Kontakt mit dem Leben hatten, konnten keine Repräsentanten werden und blieben Einzelfälle. Zwischen Seele und Welt stand bergehoch ein Wust von halbfertiger Bildung, nachbarlichem Einfluß, barocken Ornamenten und rationalistischen Vorstellungen. Kein dichterischer Charakter stand auf, der, vom Erlebnis erschüttert, Kraft gehabt hätte, diesen Wust zu verwandeln und die Welt zu formen. Was blieb übrig, als diese Lebens- und Bildungswildnisse zu ordnen, und durch Aufstellung von Gesetz, Regel und Muster eine Beziehung zu gewinnen. So konnte denn auch mangels des Grunderlebnisses keine lebendige Sprachform geboren werden. Aber an Stelle organischen Wachstums traten große mechanische Gewinne. Die Bildungssprache gewann durch Begrenzung, Ordnung und Vergleich an Ausdrucksfähigkeit, Reinheit und Biegsamkeit im reichsten Maße. Freilich, das Göttliche, das nicht da war, konnte durch keine noch so gründliche, kritische Arbeit aus dem Vorhandenen abstrahiert werden, und so blieb die Entwicklung der Sprache im Rahmen des Rhetorischen, wie die ganze mühevoll geschaffene Literatur nur Allegorie blieb und ein relatives Dasein hatte. Erst bei Klopstock bricht das Erlebnis durch, das ihn befähigte, die rhetorische Sprache in eine lebendig dichterische zu verwandeln. Dialektisch angebahnt durch Bodmer und Breitinger, setzte sein Auftreten die Begeisterung, die dichterische Bewegung, das Weltgefühl wieder in ihr ewiges Recht ein. Sein religiöses Seelenerlebnis einerseits und sein antikes Formerlebnis anderseits befruchtete das Wort mit lebendigem Feuer. Mit Klopstock beginnt die neue Form. Er erschuf den dichterischen Sprachkörper; er, dem die Antike nicht ein Bildungsanhängsel, sondern ein Element seines Wesens und Erlebens war, machte die deutsche Sprache fähig, organisches Wachstum zu treiben, Verkörperung und Wesen zu leisten und Gebilde ewiger Geltung hervorzubringen. Er hinterließ ein sprachliches Niveau, das noch heute

gültig ist. Das Erlebnis der griechischen Form war bei dieser Tat ausschlaggebend, wie es auch seinen größeren und bewußteren Nachfolger, Hölderlin, endgültig bestimmte. Dieser bildet in seiner äußersten Anspannung des Sprachmöglichen, in seiner radikalen Handhabung des einzelnen Wortes als dichterischer Einheit den Gipfel, den der lyrische Stil nach raschem Aufstieg erreichte. Schwankungen blieben mit dem Wechsel weltanschaulicher Bewußtseinsinhalte nicht aus. Die Romantik schon verlies diese aus dem antiken Erlebnis gewonnene Tradition gemäß ihrer christlichen Ideologie, indem sie durch die Hervorholung der gotischen Vorstellungswelt einerseits und des Volksliedes anderseits [1]) auch den lyrischen Stil lockerte und die große Form entsprechend ihrer auflösenden Tendenz zurückdrängte. Hölderlin und der reife Goethe auf der einen Seite und die Romantik auf der anderen Seite können als Typen für den Widerstreit innerhalb des dichterischen Sprachgeistes überhaupt gelten. Der Kampf, notwendig durch Weltanschauung und Temperament, der natürlich auf der ungleich breiteren Grundlage des antiken oder christlichen Lebensgefühls überhaupt geführt wurde, ist nie verstummt, wobei er in unseren Tagen durch Nietzsche seine deutlichste Formulierung erhielt. Diesem Bewußtseinsstreit parallel laufend hat sich der Sprachleib entwickelt und abgestuft und zwar von Klopstock, Goethe und Hölderlin über die Romantiker, Eichendorff, Platen, Hebbel, die Annette und C. F. Meyer zu Stefan George, bis endlich die jüngste, die expressionistische Lyrik ganz neue sprachliche Probleme stellte.

Das Objekt der Formung.

Um den wichtigsten Begriff der Untersuchung, das Wesen des Wortes als des dichterischen Elementes, klarzustellen, ist es nötig weit auszuholen. Wobei man sich hüten muß, Technik und Material zu verwechseln. Ich setze Material gleich mit dem künstlerischen Element, während der übliche Begriff des Materials für mich gleich Technik ist. Geht eine Technik über das Material hinaus, ist der Bannkreis der Kunst durchbrochen. Dies ist die Gefahr alles Barocken. Mit der Gestaltung des Materials ist alle künstlerische Arbeit getan. Darüber

[1]) Schon Herder inaugurierte eine einseitige Vorstellung von Lyrik, auf die im wesentlichen noch immer die übliche populäre Anschauung zurückgeht. Er pries als Kennzeichen der wahren Dichtung das naturmäßig Unbewußte und Ungebundene und zwang auch der strengsten Kunstform diese Merkmale auf, indem er in Pindar, Dante usw. das Dunkle, Rauschartige auf Kosten des Geformten in den Vordergrund rückte.



hinaus wirken hieße aus der Kunst ein Spiel, aus der Notwendigkeit eine Not oder aus der Freiheit eine Willkür machen. Man muß sich hüten, in diesen Gedankenkreis einen psychologischen Begriff hineinzutragen, die Verwirrung nähme sonst kein Ende. Die Begriffe des Materials (d. h. des künstlerischen Elementes) und der Geformtheit (d. h. des geformten Elementes) müssen genügen. Das Wesen des Gedichtes also definiert sich folgendermaßen: das Wort ist das Material des Dichterischen, d. h. das dichterische Element, seine Technik ist die Syntax.

Das Gedicht ist die Gestaltung des Wortes, also nicht etwa des Erlebnisses. Die Gestaltung eines Erlebnisses setzt immer eine Distanz voraus zwischen dem Subjekt und dem Objekt, zwischen Seele und Erlebnis, zwischen Wille und Welt. Diese Distanz besteht aber beim lyrischen Dichter nicht. Dem Lyriker eignet die glücklichste und primitivste Form des Schaffenden, schaltet doch seine Kunst von vornherein jeden Abstand zum Erlebnis aus. Das Chaos als Objekt existiert für ihn nicht. Der Lyriker ist an sich formhaft, sein seelischer Zustand ist bereits geformt, seine Bereitschaft fällt mit dem Besitz zusammen. Die ungeheure Arbeit, sich der Welt zu bemächtigen oder die Welt zu durchdringen, die noch Dante und Shakespeare leisten mußten, fällt für ihn fort. Er spürt die Welt nur, insofern sie in ihm ist oder als Anstoß auftritt, um sein Ich in Vibration zu versetzen. Wieviel von der Welt in ihm ist, das bestimmt seinen Wert, je mehr er draußen fühlt als Problem, als Ungeformtes, als Lebensrätsel, als Frage nach Gott, das bestimmt den Grad seiner inneren Geformtheit. Deshalb blieb es erst dem Lyriker vorbehalten, den vom Altertum bis zur Renaissance gehenden Zwiespalt zwischen Erlebnis und Bild dadurch aufzuheben, daß er beides gleich setzte. Während dort noch ausschließlich das Gewordene, das Sein in Frage stand, wird hier das Werden, die Bewegung selbst wesentlich. Von eigentlicher Lyrik kann man deshalb auch erst mit dem Abschluß des Rokoko sprechen. Dort erst wurde es dem Dichter möglich, sein bewegtes Ich zum Mittelpunkt zu machen, da ja mit der endgültigen Lockerung des gefügten Kultur- und Weltbildes das Gewordene wieder zum Werden, das Sein wieder zur Bewegung wurde. Die erst gebundene (Renaissance), dann erstarrte (Rokoko) Welt löste sich wieder auf, im Bewußtsein strömte die Welt wieder in alter Unbegrenztheit im gleichen Fluß wie das bewegte Ich. Nun auch konnte die Sprache wieder im eigenen Geiste, der ja die Bewegung ist, tönen. Keine Welt drängte sich mehr dazwischen und machte Bilder zu ihrer Bewältigung notwendig [1]). Lyrik

[1]) Die eigentliche lyrische Bilderwelt hat anderen Sinn. Da bedeutet das Bild



in eigentlicher Bedeutung ist also erst möglich geworden in der Moderne, die Klopstock einleitet. Diese ganze Entwicklung ist freilich nur dann zu verstehen, wenn man sich die Tatsache, daß die lyrische Bereitschaft immer schon Form sei, lebendig hält. Eine Welt landläufiger Vorstellungen wird hiermit weggeräumt: nicht das Erlebnis ist der Stoff, sondern die Bewegung des Dichters als Sprache. Das apriorische Verhältnis des Ich zum Erlebbaren, nicht was erlebt wird, sondern wie erlebt wird, nicht weshalb die Seele bewegt ist, sondern wie sie bewegt ist: das ist der Stoff des lyrischen Gedichtes. Schon deshalb ist es untunlich, auf die Gestaltungsarbeit des Dichters, vom Dichter her gesehen, also psychologisch, einzugehen. Die Fragestellung nach der seelischen Verfassung des Dichters muß ja immer mit der nach dem Gedicht selbst zusammenfallen. Da er selbst schon die Form ist, müßte die Frage nach ihm immer auch gleichzeitig die Frage nach dem Gedicht sein. Da das Wortgebilde nicht geformte Welt sondern geformte Bewegung, nicht geformtes Erlebnis sondern geformtes Verhältnis ist, so führt uns das Forschen nach dem Formungsprozeß auf den formenden Faktor: den Rhythmus, dessen Begriff man vorläufig hinnehmen mag. Das Verhältnis von Rhythmus zu Wort ist also der eigentliche Kernpunkt.

Das Wort als dichterisches Element.

Das Wort ist ein zweifaches Phänomen. Man kann durch das Wort etwas mitteilen. Man kann im Wort etwas verkörpern. Das Wort ist ein so selbstverständliches Verkehrsmittel, eine so unbewußte Möglichkeit, sich mitzuteilen, daß seine Eigenschaft als Naturphänomen kaum ins Bewußtsein tritt. Und das ist zum Verständnis des Dichterischen nicht wesentlicher, als einzusehen, daß das Wort ebensosehr eine selbständige Tatsache ist, deren bloßes Dasein ein Leben, eine Natur bedeutet. Die Getrenntheit dieser beiden Erscheinungen [1]) ist

keinen Umweg des Gefühls zur Welt, sondern ist lediglich eine Form der Schwingung. Daher ist sie, auch wo sie ihre Umrisse aus fertigen Kulturen nimmt, immer im Subjekt des Dichters gegeben. Hölderlins griechische Bilderwelt ist eben deshalb ureigen, weil Hölderlin sie aus griechischem Erlebnis gebar. Er sah mit griechischem Auge, nicht durch die griechische Brille. Seine Bilder sind nicht Objekte, sondern Formen seiner antikischen Bewegtheit schlechthin. Anders der hellenistische Vorstellungsapparat des Rokoko. Während die Renaissance ihre Bilder erlebte und Hölderlin sie gebar, hat das Rokoko sie erlernt. Sie dienten ihm zur Verzierung, als Ornament, als Beziehung, während sie Hölderlin Gestalt, Daseinsform, Wesen waren.

[1]) Es kann hier nicht untersucht werden, welche von beiden Erscheinungen die genetische Priorität besitzt. Doch wäre eine geschichtliche Untersuchung über



unüberbrückbar. Für die Erfassung des Dichterischen gibt es kein wichtigeres Gefühl als dieses, daß mit dem gesellschaftlichen Wort etwas bezeichnet sei, mit dem dichterischen Wort aber etwas verkörpert sei. Nur mit diesem Wort, dem Wort, das Leib ist, haben wir zu tun [1]). Nicht zufällig klingen hier religiöse Vorstellungen an. Der wahre Charakter des Verses ist eben religiös, seine Bewegung hat die Kraft der Beschwörungsformel, die den Dämon bannen soll. Der gebundene Dionysos und das Wort, das Fleisch geworden ist, sind im ganzen Reiche des Geistigen die einzigen Parallelerscheinungen zur künstlerischen Form. Der künstlerische und der religiöse Leib ist das gleiche Bild, vor dem die Hellenen beteten. Der Künstler sucht immer Gott und findet immer das Bild. Im dichterischen Wort ist das raumlose Denken zum räumlichen Sein, der Begriff zur Angeschautheit geworden. Die Immanenz des Wortes hat absoluten Sinn, der nicht aufs Menschliche zurückzudeuten oder aufs Göttliche hinauszudeuten braucht. In beiden Fällen saugt das Wort das Erlebnis endgültig auf, im ersten so, daß nichts mehr aus der schöpferischen und erleberischen Sphäre ins Gebilde hineinragt, im zweiten so, daß noch nichts den bildlichen Guß zu zersprengen sucht, um eines transzendierenden Gefühles willen. Wo der wahre Charakter des dichterischen Wortes begriffen wird, wird die restlose Verkörperung nie gestört, das würde der Charakter des Wortes nicht zulassen, wohl aber treten Verschiebungen nach dem Erleben (dem Psychologischen) hin ein, und ebenso über das Vollendete hinaus nach dem Göttlichen (Transzendenten) hin ein und zwar durch den Rhythmus (dichterische Bewegung).

Das Gebilde steht also zwischen zwei Sphären. Unter ihm liegt das Bereich des Erlebens, das typisch Menschliche. Es ist das Bereich des ungeordneten Daseins, dessen sinnloses Durcheinander und Nebeneinander aller Dinge und Gefühle voll schweifender und ungebundener Sehnsucht zur Gestaltung drängt. Hier im Gemüt ist das Leid zu Hause, diese Sphäre und ihre Kategorien meiden wir, um der Psychologie zu entgehen. Über dem Gebilde liegt das Bereich der Hingebung, das typisch Göttliche. Es ist das Bereich der Ideen, in dem ebensowenig Ordnung herrschen kann, weil dort die Dinge keinen

den gesellschaftlichen oder mystisch-religiösen Ursprung der Sprache wichtig. Vielleicht würde diese Untersuchung die prähistorische Kongruenz dieser Sphären lehren. Lazarus Geiger hat Untersuchungen nach dieser Richtung hin angestellt.

[1]) Der Begriff »Leib« in seiner prägnanten Bedeutung stammt von Friedrich Gundolf, dessen lebendiger Begriffsbildung ich stark verpflichtet bin, was hier ein für allemal dankbar festgehalten sei. Ich verweise auf seine beiden Hauptwerke »Shakespeare und der deutsche Geist«, Berlin 1911 und »Goethe«, Berlin 1917.



Sinn mehr haben. Denn die Einmündung ins Grenzenlose will aller Dinge entkleidet sein. Aber es gibt auch kein Bedürfnis mehr nach Ordnung, weil die Ordnung schon überwunden ist. Dort im Geist ist das Glück zu Hause. Diese Sphäre und ihre Kategorien meiden wir ebenfalls, um der Metaphysik zu entgehen. Wir haben allein zu tun mit der Ästhetik, deren Gegenstand das Zwischenreich ist, das Reich der Form, des typisch Künstlerischen. Es ist das Bereich des Leibes, in dem das wirre Leben spurlos zur Ordnung verkörpert, in dem es weder Sehnsucht noch Hingebung gibt, sondern nur stolzes Aufsichselbstberuhen im Gleichgewicht aller Kräfte. Hier ist die Größe zu Hause. Diese Sphäre hat ihre eigenen Gesetze, die eine eigene Welt beherrschen, eine Welt neben unserer Welt, ein Leben neben unserem Leben. Nur dieser Welt kann das dichterische Wort angehören, weil sein geschlossener und absoluter Charakter aller Grenzenlosigkeit nach innen und außen spottet.

Der Rhythmus.

Wir sind somit zur Kenntnis der dichterischen Sphäre und des Materials, des Wortes heraufgerückt und fragen nun, wodurch dies Material aus seiner Bereitschaft herausgehoben und zum Werke, zum Gedicht zusammengerückt wird.

Die an sich unbeweglichen Bestandteile des Gedichtes verlangen zu ihrer letzten Formung natürlich eine Bewegtheit, und auch vorhin wurde schon angedeutet, daß die verschiedenen Gestaltungsschichten nuanciert werden durch eine Bewegung, welche den Schwerpunkt innerhalb des geformten Bildes zu verschieben sucht. Die antike Mythologie bringt dieses von uns begrifflich zu bestimmende Phänomen vollkommen zur Anschauung. Sie erzählt, daß Amphion die Baublöcke durch sein Saitenspiel bewegt und zur Mauer gefügt habe. In der Tat gibt es keine klarere Veranschaulichung für die Funktion, die unser neues Phänomen, der Rhythmus, inne hat. Der Rhythmus ist das Korrelat der dichterischen Bewegung, welche nicht nur die Wortelemente zur Einheit verbündet, sondern auch das Eigentümliche jedes einzelnen Gedichtes ausmacht. Der Charakter der dichterischen Bewegung ist also ein formender, und zwar in der Weise, daß er die Worte aus ihrer generellen Absolutheit heraushebt und ihnen die Möglichkeit gibt, in verschiedenen Gebilden verschiedenes Gewicht zu haben. Denn an sich ist das Wort in seiner Selbständigkeit unwandelbar und kann als solches nur einem apriorischen Gedicht, dem Gedicht an sich, zum Material dienen. Die dichterische Bewegung (Rhythmus) aber ist ein Ordnen im Reich des Wortes, welche die Ele-

mente in ein bestimmtes, tausendfach wandelbares und unerschöpfliches Verhältnis zueinander setzt und so den originalen (persönlichen) Charakter des Gedichtes hervorbringt. Diese spezialisierende und ordnende Tätigkeit des dichterischen Rhythmus zeigt deutlich, daß sie eine Verwechslung mit dem musikalischen Rhythmus nicht zuläßt. Durch Schopenhauer sind wir genügend über das Wesen der Musik unterrichtet, um einzusehen, daß der musikalische Rhythmus niemals ordnet und spezialisiert, sondern die Geschlossenheit des Bildes durchbricht. Der musikalische Rhythmus öffnet das Bild und gestattet ein Hin- und Widerfluten zwischen dem Bild und jener Welt, wo die Urformen, noch nicht Ding geworden, schlummern. Die Selbstsicherheit der Gestalt, das runde Vollendetsein wird aufgelöst und an den Abgrund der Universalität getrieben, d. h. der heroische Charakter des Bildes wird tragisch gelockert. Nietzsche hat vom Walten des Musikalischen innerhalb der künstlerischen Gebilde bahnbrechend gesprochen. Freilich stellte er nicht das Tragische als Form sondern als Weltzustand und Lebensgefühl dar, und somit wurden seine Resultate keineswegs ästhetische, sondern metaphysische und psychologische, wobei er dann allerdings Erkenntnisse gewann, deren ungeheure Tragweite noch lange nicht völlig ins Bewußtsein gedrungen ist. Immerhin hat er ganz eindeutig verkündet, daß alles Bildhafte (Apollinische) durch den Geist der Musik gefährdet wird und dies genügt uns, um darauf zu dringen, daß die wesentliche Verschiedenheit von musikalischem und dichterischem Rhythmus klar bleibe. Zwar zeigt sich, daß das Gleichgewicht der Form den größten Verschiebungen unterworfen ist, wodurch die Nuancen der »Art« entstehen, daß aber diese Verschiebungen immer innerhalb des Gebildes verharren, der absolute Charakter des Wortes also gewahrt bleibt, während der musikalische Rhythmus ihn zerstört.

Die Plastik des Wortes.

Man darf die Erkenntnis von der Bildhaftigkeit des Wortes nicht ins Stoffliche übertragen. Es wäre ein Irrtum, zu glauben, daß das Wort als Leib gleichzeitig auch eine möglichst deutliche Bildhaftigkeit der Vorstellung im Leser hervorrufen müsse. Die Verleibungstätigkeit des Dichters beruht keineswegs darin, sein Erlebnis nun auch möglichst augenhaft darzubieten. Man vergesse nicht, daß nicht etwa das Auge das wesentliche Organ zur Erfassung lyrischer Gebilde ist, sondern das Ohr. Nicht auf die Erzeugung von Bildern kommt es an durch Vermittlung des Wortes, sondern auf Sichtbarmachung von Bewegung innerhalb des Wortes. Oder, mit modernen Schlagworten

ausgedrückt: es handelt sich nicht um Impression, sondern um Expression. Wohl gemerkt, es steht hier immer nur der Idealtypus des Gedichtes in Rede. Genaue Betrachtung wird ergeben, daß, je wesenloser das Wort in der dichterischen Reihe steht, um so farbiger, optisch erfaßbarer die flüchtige Impression des augenblicklichen Naturzustandes ist. Im Mittelpunkt meiner Erwägungen steht der gedachte Extrakt aller ins Individuelle gebrochenen Besonderheiten und Unzulänglichkeiten: das Gedicht an sich, dessen Vorstellung aus einer möglichst breiten Kenntnis der gesamten Masse des Lyrischen gewonnen wird. Damit sollen keineswegs ästhetische Postulate oder Rezepte aufgestellt werden, sondern nur wesentliche und lebendige Gesetze, durch die der geschichtliche und ästhetische Ablauf seinen tieferen Sinn offenbart. In der ganzen Fülle des wirklich Vorhandenen erfährt gerade dieser Begriff der Bildlichkeit des Wortes seine weitgehenden Veränderungen. Da die Formung durch den Rhythmus geschieht, und nicht vom Auge her, so kann ihr Ziel schlechterdings nicht auch gleichzeitig die Plastizierung eines von außen her in den Sprachfluß hineingerissenen Stückes Welt sein. Plastik der Sprache ist eine Eigenschaft eben der Sprache, deren Wesen Bewegung ist. Ihr Sinn kann nicht Hervorrufung außersprachlicher Bilder sein. Wir erfahren z. B. bei Lenau und Eichendorff, von denen später gezeigt wird, wie wenig primär das Gefühl für Absolutheit des Wortes in ihnen wohnt, daß gerade bei ihnen die augenmäßige Bildlichkeit ganz besonders freudig quillt, daß sie mit allen Mitteln zur Versichtbarung ihres Zustandes Impressionen von großer Eindringlichkeit hervorbringen, aber eben nicht innerhalb der Wortmöglichkeit, sondern rein optisch, augenhaft, farbig, eindrucksmäßig. Nein, Bildlichkeit der Sprache ist etwas anderes. Bildlichkeit der Sprache entsteht da, wo der Dichter imstande ist, das Wort selbst als Zweck zu begreifen und mit Sinnlichkeit zu füllen [1]). Die Stücke der Palatinischen Anthologie stellen viel mehr sehbare und ergreifbare Bilder vor unsere Augen als die Epinikien, aber an Pindar gemessen ist der alexandrinische Sprachgeist doch schon abgeleitet und degeneriert. Das Bestreben des noch nicht völlig erblühten oder schon abklingenden Sprachgefühls geht dahin, den sprachlichen Ablauf von der Zeit in den Raum zu versetzen, hoffend, daß in der räumlichen Sphäre jene Bildhaftigkeit, die das Ich

[1]) Wohl gemerkt wird Sinnlichkeit hier in anderem Sinne gebraucht, als sie von Th. A. Meyer bekämpft wird, der darunter das empirisch Vorstellungsmäßige versteht. Meyers Buch (Das Stilgesetz der Poesie, Leipzig 1901) macht den Gedanken, daß der Charakter des poetischen Wortes überanschaulich und die Sprache kein Vehikel für Sinnenbilder sei, zur Grundidee scharfsinniger und radikaler Ausführungen.

noch nicht oder nicht mehr inne hat, sich einstelle, weil der Kategorie »Raum« das dreidimensionale, das malerisch plastische Bild ja investiert ist. Die geistige Gebundenheit des Sprachleibes aber wird dadurch gelockert, und die impressionistische Erzeugung bewegt sich außerhalb des Wortes. Plastik der Sprache beruht in der restlosen Erfassung des Wortes als Einzelwesen, in der völligen Erschöpfung der inneren Wortbedeutung selbst, kurzum im Gefühl für die Sprache als Zweck und Stoff, nicht als Mittel, für die Absolutheit des Wortes. Dilthey[1]) hat eine Erklärung gegeben, die natürlich von seinem Beispiele, Hölderlin, dem äußersten Sprachplastiker, aufs allgemeine ausdehnbar ist und der nicht viel hinzugefügt werden kann: »So ist die erste Aufgabe innerhalb der Zergliederung der Form eines Dichters, die Mittel zu erfassen, durch die er Worte wirksam zu machen weiß. Hölderlins lyrische Kunst wirkt zunächst dadurch, daß sie durch eine eigene Sparsamkeit mit dem Wort jedem einzelnen Wort einen stärkeren Eigenwert gibt. Wenn wir in der Regel beim Lesen forteilend das einzelne Wort nur als Zeichen für den Zusammenhang des ganzen Wortgefüges benützen, so läßt uns hier die Sparsamkeit des Ausdruckes bei den Worten verweilen. Das Gefühl tritt hinter seiner schlichten Bezeichnung gleichsam nackt heraus.« Das ist es, »das Wort wirksam machen,« es als Eigenbild bestehen lassen, seine ihm innewohnende Bildkraft in sich selbst auswirken lassen, nicht das Wort wirkungslos machen und dafür etwas anderes, die Impression, zur Wirkung bringen, für die die Worte nur Mittel sind! Und Rudolf Borchardt sagt in seinem grundlegenden »Gespräch über Formen« [2]): »Wem zehn Worte, die als das was sie sind, so und nicht anders im Verse beieinander stehen, wem diese Unwiderruflichkeit der Formen nicht sinnliches, geliebtes Dasein schlechtweg sind, der glaube nicht zu leben.« Und er ruft weiter warnend aus: »Liebe ich denn an einem Vers etwas, was außerhalb seines Gefüges noch da wäre!« Und dies ist umsomehr richtig, da ja die Sprache als Material, ebenso die Syntax als Technik, für alle menschliche Bewegung den angemessensten Gestaltungsraum bietet, weil sie ja mit dem menschlichen Geist identisch sind, weil sie dem menschlichen innewohnt, nicht erst, wie die anderen Materiale, wie Raum und Maß, durch Vorstellung erzeugt werden muß, um in der Bewegung des Geistes wirksam zu werden.

---

[1]) Dilthey, »Das Erlebnis und die Dichtung«.

[2]) Rudolf Borchardt, »Platons Lysis deutsch und das Gespräch über Formen« (Leipzig 1905).

Der artende Rhythmus.

Um nun in die Arten des lyrischen Gebildes selbst einzudringen, erinnern wir uns zunächst an das, was vom Rhythmus als formender Funktion gesagt wurde. Das Gedicht, so hieß es, ist ein Zustand, der durch das Walten des Rhythmus geformt und geartet wird. Die Art und der Grad der Formung, das, was den besonderen Charakter des Gedichtes in jedem einzelnen Falle ausmacht, wird durch den Rhythmus hervorgerufen. Die Worte, d. h. die dichterischen Elemente, werden durch den Rhythmus gefügt. Nächstes Problem ist das Verhältnis von Rhythmus zu Wortfügung. Wir stellen fest, daß der Rhythmus erstens nicht jedes einzelne Wort durchdringt, daß also die Reihe oder gar die Strophe über den Rhythmus Gewalt bekommt, zweitens ein völliges Gleichgewicht von Rhythmus und Wortfügung vorliegt, daß also Rhythmus und Wort oder, genauer, Wortgruppe (was ja dem Charakter der deutschen Sprache als einer Sprache voll Partikel, Pronomina usw., d. h. von Worten verschiedener Schwere, gemäß ist) sich gegenseitig gleichmäßig durchdringen, daß drittens der Rhythmus stärker ist als die Wortfügung, daß er diese durchbricht und so die Worte auseinander reißt und isoliert. Dies ist zunächst der Tatbestand, der sich rein äußerlich darstellt, wenn man fragt, was eigentlich Heines Lied und Platens Gedicht und Hölderlins Hymne zueinander in Gegensatz setzt. Daß diesen Gegensätzen auch entsprechend unterschiedene geistige Inhalte parallel laufen, zeigt sich bei tieferem Eindringen. Wobei uns zu Hilfe kommt, daß Norbert von Hellingrath drei fundamentale stilistische Begriffe des Dionysius von Hallicarnaß (*»De compositione verborum«)* in einzigartiger Weise wieder lebendig gemacht hat [1]). Er ergreift die drei lyrischen Stufen, die eben von der rhythmischen Seite her aufgezeigt wurden, von der Wortfügung her und nennt sie glatte Fügung, wohltemperierte Fügung, harte Fügung. Nehmen wir diese drei Begriffe, deren Sinn wohl schon im wesentlichen geahnt werden kann, vorläufig hin, erkennen wir endlich diese drei Stufen unter dem Namen von »Lied«, »Gedicht« und »Hymne«, so haben wir einen dreifachen Ausgangspunkt für die endgültige Klärung und Formulierung unseres Systems.

Das Lied.

Das Lied zeigt, wie gesagt, zunächst seine Eigentümlichkeit im Verhalten des Rhythmus. Betrachten wir auf der einen Seite die Worte

[1]) Norbert von Hellingrath, Hölderlins Pindarübertragungen. Prolegomena zu einer Erstausgabe, Jena 1911.



und auf der anderen Seite den Rhythmus, so finden wir, daß der Rhythmus das einzelne Wort nicht durchdringt, nicht im kräftigen Auf und Ab in jedes einzelne Wort aus- und einströmt, sondern gleichsam dünner und bedeutungsloser als dieses unter der Fügung hinfließt. Der Rhythmus weist nicht auf das Wort hin, um ihm Zwang und Notwendigkeit zu verleihen, sondern lenkt im Gegenteil von ihm ab. Die innere Bewegung reicht nicht aus, um dem Wort die unerbittliche Notwendigkeit seines Soseins an Ort und Stelle zu verleihen. Sie ist nicht stark genug, um jedes einzelne Element zum Tönen zu bringen: ganze Reihen haben nur einen Ton. Die Bewegung wird außerhalb der Worte wirksam, nicht jedesmal im einzelnen dichterischen Element, sondern meist erst in der ganzen Reimreihe, ja sogar oft erst innerhalb mehrerer Reihen [1]). Der geringere Grad innerer Geformtheit, der notwendig damit verknüpft ist, liegt zweifellos in der seelischen Beschaffenheit des Lyrikers. Sein Ich ist nicht in dem Maße formhaft, daß seine Bewegung das Material restlos zu durchdringen imstande wäre. So erklärt sich auch, daß gerade die romantische Poesie fast durchweg diese Eigentümlichkeit für sich in Anspruch nimmt. Der Romantiker, dem »die Bewegung der Sprache um der Bewegung, nicht um der Gestaltung willen« (Gundolf) da ist, macht auch hier seine auflösende Tendenz geltend. Er sucht immer etwas, was über die Kompetenz des Wortes hinausgeht, er bedient sich des Wortes als Mittel, um durch dies etwas zu erzeugen. Und so ist der Begriff »Stimmung« so recht sein ureigenes Produkt. Und wenn Nadler [2]) meint, daß »die begabtesten Lyriker: Eichendorff, Brentano, Heine, Storm, Mörike den Vers vom Rhythmus aus bauen, d. h. durchaus volkstümlich und nicht nach hergebrachten Schemen«, so kann dem nur entgegengehalten werden, daß eben dabei das eigentliche Element, das Wort, nicht zu seinem Rechte gekommen ist und seine Absolutheit nicht durch das Vorherrschen des Rhythmischen, sondern durch seine Isolierung oberhalb der Worte geschwächt wurde. Ein Drittes wurde eben von diesen Lyrikern zur Geltung gebracht, was dem Wort nicht eingeboren ist: Die Melodie.

[1]) Wir finden dies bei Rainer Maria Rilke, der die Fähigkeit, ganze Reihen auf einen Ton zu stimmen durch die fast unhörbare Zartheit seines Rhythmus bis aufs äußerste ausgebildet hat. Ich setze ein Beispiel her, das charakteristischerweise nicht in Reihen abgesetzt sondern wie Prosa durchgedruckt ist: »... Flußabwärts treiben die Blumen, welche die Kinder gerissen haben im Spiel; aus den offenen Fingern fiel eine und eine, bis daß der Strauß nicht mehr zu erkennen war. Bis der Rest, den sie nach Haus gebracht, gerade gut zum verbrennen war. Dann konnte man ja die ganze Nacht, wenn einen alle schlafen meinen, um die gebrochenen Blumen weinen.« (Das Buch der Bilder, Requiem, S. 181.)

[2]) Josef Nadler, Eichendorffs Lyrik, Prag 1908, S. 115.

Die Worte, nicht mehr individualisiert durch den Rhythmus, werden aus ihrem Einzelleben herausgehoben, sie fangen an, um des Zusammenhangs willen zu existieren. Einfachster Satzbau, der sich dem Verlauf der Umgangssprache dicht nähert, macht sich geltend, ja, ganze Wortzusammenstellungen erstarren und treten immer wieder auf, kurzum, das absolute Wort ist gelockert; worauf es jetzt ankommt, ist, die Worte zusammenfließen zu lassen zu einer Melodie, aus dem Gesamten der fast willkürlichen Worte (willkürlich vom Leser aus, nicht vom Dichter aus) eine hinziehende Einheit emporsteigen zu lassen, nicht dem einzelnen Wort verpflichtet, sondern über der Reihe schwebend, schwimmend und ungebunden. Die scheinbare Wesenlosigkeit, ja Banalität der Worte bei Heine, die ja in Wirklichkeit wohl erwogen und mühevoll erarbeitet war[1]), hat ja gerade darin ihren Sinn, daß ihrer Gesamtheit doch ein reiner Ton entschwebt:

Du bist wie eine Blume,
So hold so schön und rein ...

Freilich zeigt gerade dieses Gedicht eine gewisse innere Bildlichkeit dadurch, daß dem glatten Fluß schon eine geistige Vorstellung, ein bildliches Urteil, nicht lediglich ein Duft, eine Farbe, eine Impression entschwebt. Deutlicher Eichendorffs Strophe:

Kaiserkron und Päonien rot,
Die müssen verzaubert sein.
Denn Vater und Mutter sind lange tot,
Was blühen sie hier so allein? (Der alte Garten.)

Hier zeigen sich deutlich alle Symptome beieinander: Fügung von äußerster Glätte, d. h. Bedeutungslosigkeit des einzelnen Wortes, flüssige schlichte, syntaktische Verknüpfung, größte Unauffälligkeit in der Wortwahl, weiter von Reimzeile zu Reimzeile immer nur ein Ton, denn zum einzelnen Wort dringt der Rhythmus gar nicht durch, und dennoch: Welch eine hinreißend traurige und süße Strophe! Das Geheimnis steckt eben nicht in den Worten, denn diese sind zusammengezogen zur glatthinfließenden Zeile, aber darüber schwebt ungreifbar und unbeschreiblich die Melodie. Ein anderes Beispiel:

Hörst du die Gründe rufen
In Träumen halb erwacht?
O von des Schlosses Stufen
Steigt nieder in die Nacht! —

Die Nachtigallen schlagen,
Der Garten rauschet sacht,
Es will dir Wunder sagen
Die wunderbare Nacht.
(Die Nacht 4.)

Hier der gleiche Vorgang. Die Verszeile tönt einheitlich im flüchtigen

[1]) Wie gründlich und innerlich er die stilistische Arbeit auffaßte, zeigen seine vielen feinen Bemerkungen über Wort und Metrum z. B. in einem Brief an Immermann über dessen Epos »Tulifäntchen«. (23. April 1830.)

Ablauf, schlichte Hauptsätze ziehen unauffällig vorbei, ja, die Vorstellung kann eine gewisse Konvention nicht verleugnen. Die »Gründe rufen«, »die Nachtigallen schlagen«, der »Garten rauscht« in der »wunderbaren Nacht« wie so oft in der Romantik, nichts also ist da, was uns irgendwie zwingen könnte, am Wort zu haften. Wenn trotzdem dies wunderbar duftige Gebilde entsteht, dessen Schönheit sich niemand entziehen kann, so beweist dies, daß eben etwas anderes erreicht werden soll als dem Wort selbst innewohnendes: Melodie und damit also Stimmung. Daß dieser Begriff geradezu als ein bewußtes Postulat der Romantiker gelten kann, dafür bietet ja schon ein flüchtiges Durchblättern der romantischen Schriften zahlreiche Belege, nicht nur den geradezu komischen Satz des Grafen Loeben, der so recht die Quintessenz einer nachgeäfften und auf die Spitze getriebenen Romantik enthält [1]: »Man hat mir immer gesagt, daß die Sprache das Element des Dichters sei, und ich bin mir doch oft recht poetisch vorgekommen, wenn ich gerade sprachlos war.« In diesem Sinne ist auch Nadlers Satz [2] zu deuten: »Und schließlich kennt gerade die Lyrik Kunstmittel, die weder sprachlicher noch metrischer Natur sind, Kunstmittel, die gerade im Verschweigen bestehen.«

Dies Kunstmittel der Stimmungserzeugung eignet natürlich nicht den Romantikern in ihrer Eigenschaft als Literaturgruppen allein. Wenn es hier spezifisch romantisch genannt wird, so ist das eben nicht zeitlich, sondern geistig zu fassen, als Stichwort für eine ganz bestimmte seelische oder weltanschauliche Disposition. Dem plastischen Menschen ist sein Dichten Befreiung durch Bannung, Bildmachung in der Sprache (nicht im optischen Bilde), dem romantischen Menschen ist sein Dichten Befreiung durch Auflösung. Der plastische Geist löst sein Erlebnis von sich los, er gibt ihm Form durch den Rhythmus und dadurch absolutes Dasein, der romantische Mensch löst sein Erlebnis auf, er gibt ihm Melodie, Stimmung, er bringt es von sich weg in Bewegung. Während jener durch restlose Erfassung des Wortes und durch die gleichmäßige Durchdringungsarbeit des Rhythmus seine ordnende Tendenz darlebt, mischt der andere die Worte zur Stimmung zusammen, entsprechend dem romantischen Bedürfnis, Abgrenzungen aufzulösen und Beziehungen herzustellen, das z. B. bei Novalis im Taumel der Vermischung aller geistigen Elemente zur Poesie wahre Orgien feiert. Hier drängt sich zum Vergleich die Musik ohne weiteres auf.

Auch der musikalische Rhythmus arbeitet dem dichterischen

[1]) Guido, Mannheim 1809, S. 196.

[2]) Eichendorffs Lyrik S. 14.

Rhythmus von Grund aus dadurch entgegen, daß er dessen spezialisierende Tätigkeit auflöst, daß er, allgemein gesagt, dem Gestaltungsdrang seine zersprengende auseinanderflutende Tendenz entgegensetzt. Haben wir auf der einen Seite den innewohnenden Verleihungsdrang, die seelische Schwingung aus den Verstreutheiten in Natur und Erlebnisse im menschlichen Material der Sprache zusammenzuballen, so finden wir auf der anderen Seite jene unheimliche Kunst, die nichts Menschliches an sich hat, als daß sie ihre Gesetze dem logisch ablaufenden Intellekt entnimmt, also nach reinen Relationsgesetzen, nicht lebendigen, organischen Gesetzen der bildhaften Geburt und des wesenhaften Wachsens verfährt, die weiter alles Geformte in ihre Jenseitigkeit aufsaugt und ohne Bindung aus dem Universalen redet. Der wahrhaft musikalische Geist und der plastische Geist werden sich nie verständigen können, denn der eine sucht auf, was der andere überwindet, der eine strömt in das ein, was der andere in sich zusammengeballt hat: das Chaos. Erst der romantische Mensch fühlt hier Verwandtes, liebt er doch auch um ihrer selbst willen die Sehnsucht, die ins Ungebundene geht. Kein Wunder also, daß gerade und fast ausschließlich diejenigen lyrischen Gebilde komponiert werden, die wir als Lieder, als Gebilde glatter Fügung bezeichnet haben. Denn in diesen Gebilden ist ja schon ein Schritt zu dem getan, was die Musik restlos besorgen wird, die Entstofflichung des Wortes, damit die Verwandlung des im Sprachleib investierten Menschlichen ins Universale. Und zwar ist dies geschehen durch die Melodie oder durch die Stimmungserzeugung, oder wie wir es immerhin nennen wollen, kurzum, durch die unsinnliche Art, Worte zum Zweck der Erzeugung eines dritten, inkommensurablen Faktors lediglich zu benutzen. Vergegenwärtigen wir uns das von Schumann vertonte Gedicht von Eichendorff:

Aus der Heimat hinter den Blitzen rot,
Da kommen die Wolken her.
Aber Vater und Mutter sind lange tot,
Es kennt mich dort keiner mehr.

Zerlegen wir das Gedicht dialektisch in Erlebnis und Formung, so tritt ein recht komplizierter Gefühlsverlauf heraus, der begrifflich nicht leicht zu formulieren wäre. Ich meine: Die seelische Situation ist äußerst spezialisiert, einmalig und persönlich. In der Formung nun erscheint dieser Verlauf schon wesentlich einfacher, denn durch die ersten zwei Verse wird ein Ton angeschlagen, gewissermaßen der stimmungsmäßige Grundakkord für die Situation. Wir haben die Grundfarbe der Melodie. Der Übergang zur nächsten Melodieneinheit verzichtet von vornherein auf jede begrifflich plastische Verknüpfung, der verbindende Ton wird durch das Wort »aber« nur flüchtig ange-

schlagen, die Worte »Vater und Mutter« treten begrifflich ebenfalls nicht ins Bewußtsein: Die süße und schmerzliche Melodie eilt auf das Wort »tot« hin, über die anderen hinweg, um dort zu schwingen, auch ist der dargestellte Begriff durch die viel gebrauchte stereotype Zusammenstellung »Vater und Mutter« von diesen Worten selbst unauffällig abgeleitet. In der letzten Reihe endlich derselbe Vorgang. Wesentlich ist also, daß hier nicht ein Aufbau, sondern ein Ablauf vor sich geht, »Bewegung der Sprache um der Bewegung, nicht um der Gestaltung willen« (Gundolf). Aus dem, dialektisch gesehen, höchst verwickelten, persönlichen Stimmungsvorgang, daß die Wolken an die Heimat erinnern, daß diese Erinnerung aber nur um so größere Trauer auslöst, da Vater und Mutter schon lange tot sind und ich hier allein in der Welt bin, wird Verlassenheit schlechthin. Die Worte haben zusammengewirkt, um diese weitgezogene allgemeine Stimmung als etwas, was der Dichter mit den Worten selbst nicht geben will, um diese Melodie zu erzeugen. Das wäre also die erste Auflösung des »primär formhaften« Erlebnisses durch die Melodie. Nietzsche sagt in der Geburt der Tragödie [1]) »das Wort, das Bild, der Begriff sucht einen der Musik analogen Ausdruck und erleidet jetzt die Gewalt der Musik an sich«. Er hat damit den soeben beschriebenen Auflösungsvorgang in seiner Art gekennzeichnet. Wieviel mehr aber erleidet das Wort, das Bild, der Begriff die Gewalt der Musik an sich durch die Komposition! Auf die erste Auflösung durch das dichterische Melos erfolgt die zweite, endgültige durch das musikalische Melos. Im vorliegenden Lied hatten wir die Trauer der Verlassenheit als resultierende Grundstimmung festgestellt, also immerhin noch ein Gefühl, das durch den Grund seiner Entstehung determiniert ist und noch gewisse Merkmale der Persönlichkeit an sich trägt. Schumanns Komposition löst auch dieses noch auf. Zwar spüren wir noch in der Begleitung der Melodie der ersten Verse den Versuch, das Bildliche der Worte zu unterstreichen, was in diesem Fall insofern verständlich ist, als dem Bilde bei äußerstem Nachspüren noch eine Spur akustisch erfaßbarer Merkmale (Blitz, Wolken) anhaftet. Aber selbst dadurch wird das Bild aus seiner Beziehung von Blitz und Wolke zu dem seelischen Fall herausgenommen, außermenschlich gemacht und generalisiert. Bei den übrigen Reihen aber hört jede Möglichkeit auf, dem Bilde parallel zu laufen, und Schumann kann eben nur das musikalische Korrelativ geben. Das im Wort geformte, spezielle, einmalige Gefühl wird nun vollends aufgelöst und was übrig bleibt, ist eben Trauer schlechthin, frei flutend, ohne Bindung, ohne Beziehung aufs Menschliche. Der

[1]) Gesamtausgabe, Leipzig 1909, Bd. I, S. 47.

Mensch wird in die *Universalia ante rem* hinausgestoßen. Die Trauer an sich bleibt übrig. Die letzte, radikale Auflösung des Gebildes ist erreicht. Die Verleibungsarbeit des Dichters ist aufgehoben.

Es liegt nahe, hier nach dem Volkslied zu fragen, das ja durchweg in die Kategorie des Liedes und der glatten Fügung gehört. Von ihm sagt Nietzsche[1]: »Die Melodie ist also das erste und allgemeine, das deshalb auch mehrere Objektivationen in mehreren Texten an sich erleiden kann. Sie ist auch das bei weitem wichtigere und notwendigere in der naiven Schätzung des Volkes. Die Melodie gebiert die Dichtung aus sich und zwar immer wieder von neuem.« Gerade aus diesem Grunde glaubte ich mir ein näheres Eingehen darauf sparen zu dürfen, weil hier ja einzig der Formungsprozeß verhandelt werden soll. Das Volkslied aber ist anderem Drang entstanden als die Lyrik. Nicht das Ich ist bei ihm primär, sondern die Melodie. Für die innewohnende Melodie werden vom jeweils hinzutretenden Ich Worte gesucht, um diese Melodie zu tragen. Daher sind die Worte nicht einmal Mittel zur Verbildlichung wie beim Lied, sondern lediglich Mittel zur Vermenschlichung: zunächst um es dem Menschen sangbar zu machen, dann, um der Melodie jeweilige Beziehung zur seelischen Situation des Singenden zu geben. Dementsprechend ist auch seine Vorstellungswelt: stereotype Bilder von geringer Mannigfaltigkeit treten immer wieder auf, und auch diese nie ins bildhafte Wort gebannt, sondern im besten Falle durch ein Adjektivum belebt, da ja in der Natur nicht der Bildwert, sondern lediglich der Gefühlswert gesucht wird (Frau Nachtigall, lieben Sternelein usw.).

Im Liede dagegen ist die Melodie etwas Sekundäres, das erst durch die Worte erzeugt wird und sich mit dem Begriff »Stimmung« deckt. Man könnte anstatt Stimmung auch das »Poetische« sagen, im ganz volkstümlichen Sinne. Was gemeinhin unter poetisch verstanden wird, ist gerade dies inkomensurable, was eben vom Wort nicht umgrenzt werden kann. Damit verbunden fällt die stereotype Vorstellungswelt des Liedes ebenfalls unter den Begriff des Poetischen, das ganze Ahnungsvolle der Nacht, Schauer der Dämmerung, Mondschein, schwermütig rauschendes Lied der Wipfel, Liebesseufzer der Sehnsucht, kurz alles Duftende, Melodische, Schwebende und Flüchtig-Impressionistische. Es ist nicht mehr als folgerichtig, daß die Romantiker diesen Begriff in den Mittelpunkt ihrer Kunstanschauung stellten, vor allem Novalis, dem es Religion war, in die er sämtliche Geistes- und Lebensäußerungen aufzulösen trachtete. Kein Wunder, daß ihm der Wilhelm Meister, als ein »Candide gegen die Poesie gerichtet«

[1]) Geburt der Tragödie S. 46.

vorkam [1]). Auch das naive Gefühl wird ohne weiteres Brentanos Lied »Wie so leis die Blätter wehn« oder Heines »Lotosblume«, ja selbst noch des jungen Goethe »O gib vom weichen Pfühle [2])« als poetisch anzusprechen, während es kaum darauf kommen dürfte, die Orfischen Urworte oder die Marienbader Elegie so zu bezeichnen. Als poetisch kann eben niemals das plastische Wort in ausgeglichener Fügung gelten, sondern immer nur die von Stimmung oder Melodie gelockerte Reihe. Es ist daher nicht paradox, zu sagen, daß, je mehr sich ein Gedicht sinnlicher innerer Bildlichkeit nähere, es um so unpoetischer werde.

Eins der bedeutsamsten Merkmale des Poetischen ist die Impression, die, wie schon früher gesagt wurde, auch dann gegeben werden kann, oder gerade dann, wenn die Sinnlichkeit aus dem Wort zu schwinden beginnt. Kann auch das Wort als solches mit seiner inneren Bildkraft nicht wirksam werden, so können doch die glatt und flüchtig gefügten Worte als weiteres Symptom des Ablaufs ein augenhaft erfaßbares, bildmäßiges Korrelat zum als Melodie hinfließenden Erlebnis geben. Das Bild tritt hier nicht auf als etwas rund begrenztes, in das das Erlebnis gebannt wäre, sondern gleichsam als Folie, als Illustration zum Erlebnis. Es ist eine Landschaft, durch die das Erlebnis wie ein Buch hindurchfließt. Trotz der Erzeugung des landschaftlichen Bildes ist der Gefühlsverlauf noch deutlich aufzeigbar und spürbar. Das Bild spielt eine der Melodie parallele Rolle. Die Schilderung selbst ist, entsprechend der untergeordneten Tätigkeit des Wortes, wenig genau und eindringlich. Wenn trotzdem die Landschaft vollständig ist mit ihrem Schauer und Duft und Farbigem, so zeigt das eben, wessen die glatte Fügung durch das Zusammengießen der Worte — fast möchte man sagen: trotz der Worte — fähig ist.

[1]) Den Begriff des Poetischen hat mit all seinen Konsequenzen und Auswirkungen Gundolf durchverfolgt, und zwar in »Shakespeare und der deutsche Geist«, Berlin 1911, S. 328 ff., gelegentlich seiner Darstellung von Shakespeares Verhältnis zur Romantik.

[2]) Der »Nachtgesang« ist eins der wenigen reinen Lieder Goethes. Seinem plastischen Geist konnte die glatte Fügung nur selten gemäß sein. Als besonderes Kunstmittel tritt hier die verschlungene, häufige Wiederkehr derselben Reihe auf und das Ineinandergreifen der Strophen durch eine wiederholte Reimzeile. Dadurch wird das Tempo des Ablaufs beträchtlich verlangsamt, die Melodie wird getragener und die Worte werden, da sie fast ausschließlich als musikalische Faktoren auftreten, noch unbewußter auf Kosten des Melos, das dadurch seine Vielstimmigkeit und Feierlichkeit erhält und so als Korrelativ zur poetischen Situation der hehren Sternennacht machtvoll wirksam wird. Auch Brentano handhabt dies dem Refrain ähnliche Mittel zauberhaft in der »Spinnerin Lied« in »Einsam will ich untergehn!« und vor allem in »Aus einem kranken Herzen«. In letzterem ist die fugenartige Wiederkehr einfacher Töne wahrhaft erschütternd.

Mörikes Lied »Er ist's«:

Frühling läßt sein blaues Band
Wieder flattern durch die Lüfte;
Süße wohlbekannte Düfte
Streifen ahnungsvoll das Land.
Veilchen träumen schon,
Wollen balde kommen.
Horch, von fern ein leiser Harfenton!
Frühling, ja du bist's!
Dich hab ich vernommen!

Das Lied bietet gewiß, am Worte gemessen, keine scharfumrissene Schilderung, und doch ist der Eindruck der Frühlingslandschaft restlos in uns erzeugt. Oder Eichendorffs: »Der Soldat«:

Und wenn es einst dunkelt,
Der Erd bin ich satt,
Durchs Abendrot funkelt
Eine prächt'ge Stadt:

Von den goldenen Türmen
Singet der Chor,
Wir aber stürmen
Das himmlische Tor.

Auch hier kaum der Versuch einer eindringlichen Malung, im Gegenteil, die ganze für Eichendorffs Stil charakteristische, stereotype Vorstellungswelt, und trotzdem ein Bild von unheimlicher Tiefenwirkung: es ist eben die Melodie, die in ihrer Eigenschaft als dichterisches (nicht musikalisches) Melos nach Nietzsches Wort »fortwährend gebärend Bilderfunken um sich aussprüht«. Endlich die »Mondnacht«:

Es war, als hätt' der Himmel
Die Erde still geküßt,
Daß sie im Blütenschimmer
Von ihm nun träumen müßt'.

Die Luft ging durch die Felder,
Die Ähren wogten sacht,
Es rauschten leis die Wälder,
So sternklar war die Nacht.

Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus.

Hier ist kaum der Versuch gemacht zu beschreiben, selbst das Zuständliche ist noch gelockert und in Aktion verwandelt: Die Luft ging, die Ähren wogten, es rauschten die Wälder. Schlichteste Syntax um der Melodie willen, die angeführten Symptome des Landschaftlichen geradezu abgegriffen und banal. Dennoch ist es nach Duft und Atmosphäre und äußerst konkreter Vorstellung die geradezu klassische Impression der Sommernacht. Die Beispiele ließen sich häufen, namentlich aus Heine, aber auch aus Storm und Lenau. Schwieriger stellt sich das Verhältnis von Wortfügung und Impression bei der Droste. Sie hat manches geschrieben, was zwischen glatter und harter Fügung stark hin und her schwankt, z. B. »Durchwachte Nacht«:

... Betäubend gleitet Fliederhauch
Durch meines Fensters offnen Spalt,

Und an der Scheibe grauem Rauch
Der Zweige wimmelnd Neigen wallt.
Matt bin ich, matt wie die Natur! —
Elf schlägt die Uhr.
O wunderliches Schlummerwachen, bist
Der zarten Nerve Fluch du oder Segen? —
's ist eine Nacht vom Taue wach geküßt,
Das Dunkel fühl ich kühl wie feinen Regen
An meine Wange gleiten, das Gerüst
Des Vorhangs scheint sich schaukelnd zu bewegen,
Und dort das Wappen an der Decke Gips,
Schwimmt sachte mit dem Schlängeln des Polyps.

Hier offenbart sich einerseits das liedmäßige Bestreben, die Impression mit allem Atmosphärischen, allen Relativitäten, allem augenhaft Erfaßbarem darzubieten, bei ihr noch unterstützt durch die geradezu unheimliche Fähigkeit, sämtliche Sinnesrezeptionen durcheinander zu mischen und selbst den Geruchssinn zur Verdeutlichung einzusetzen. Anderseits steht ihr Rhythmus auf einem ganz anderen Niveau als in der glatten Fügung. Er fließt ruckartig in jedes Wort beziehungsweise jede Wortgruppe ein, diese dadurch aufs kräftigste isolierend, wie wir es für das Gedicht, überhaupt die härteren Fügungen forderten. Durch Wahl ungewöhnlicher, von Fall zu Fall mühsam geborener Worte zwingt die Vorstellung aufs einzelne Wort hin, syntaktische Verschränkung lehnt die Wortgruppen abgegrenzt nebeneinander, so zum Verweilen zwingend. Kurz, wir haben Gebilde vor uns, die fast der Kategorisierung spotten oder zum mindesten als Übergang von der glatten Fügung zu der härteren betrachtet werden müssen, weil sie einerseits das romantische Fluidum von Atmosphäre und rätselhaft erzeugter Landschaft in unerhörter Eindringlichkeit besitzen und weil anderseits die Melodie fast durchweg zum dichterischen Rhythmus entwickelt ist und das Gefühl für die innere Bildhaftigkeit des Wortes zutage tritt.

Überhaupt muß immer wieder betont werden, wie wenig mit diesen Kategorisierungen ein Dichter gefaßt werden soll. Hier handelt es sich ausschließlich um den dichterischen Stil, nicht um die dichterische Person. Fast alle Lyriker, ob nun *a priori* bildhaft oder romantisch gerichtet, haben Lieder glatter Fügung geschrieben, vielleicht allein Klopstock und Hölderlin ausgenommen. Ebenso sind gerade die Romantiker häufig zum gemischten Stil, zum Gedicht vorgedrungen, man vergleiche Eichendorffs Sonettendichtung, der man um so weniger mißtrauisch gegenüber zu stehen braucht, als das Spielerische der Romantiker diesem Dichter fremd war, seine Sonette also getrost von vornherein als organisch gewachsene Formung angesehen werden können, was ja auch bei tieferem Eindringen aufs schönste bestätigt

wird. Vergewaltigt wird der Lyriker einzig und allein durch die landläufige Meinung des breiten Haufens, der von Eichendorff nur kennt, was Schumann komponierte, und durch Nichtkenntnis der Sonette diesen Lyriker überhaupt nicht umfaßt, der von Heine nur das sentimental Erotische oder journalistisch Zersetzende im Bewußtsein hat, aber sehr staunen würde, wenn man als Heines Höhepunkte die »Frühlingsfeier«, »An die Jungen« oder »An die Mouche« nennen würde, der die »Harzreise im Winter« doch recht dunkel, Klopstock »für einen modernen Geschmack ungenießbar« und Hölderlins Hymnenwerk symptomatisch für beginnenden Wahnsinn findet. Natürlich darf eine stilistische Klassifizierung nicht das dichterische Lebenswerk begrenzen wollen. Vom Dichter aus gesehen, ist gerade die Frage nach der Art der Fügung untrennbar mit der Entwicklung verknüpft. In Goethes lyrischem Schaffen sind alle drei Arten von Fügung aufzuzeigen. Nach der Mitte hin, der wohltemperierten Fügung, dem Gedicht, tendieren fast alle von der einen oder anderen Seite her. Alle Liedersänger schrieben Gedichte, alle Hymnensänger ebenfalls. Eichendorff hat seine Sonette, Brentano sein »Wiegenlied eines jammernden Herzens«, »Um die Harfe sind Kränze geschlungen«, »Ich weiß es wohl, Du hast um mich geweint«, »Der Abend« usw. Platen hat die Sonette und anderseits Oden, Stücke härtester Fügung, Hölderlin hat seine bekanntesten Stücke in wohltemperierter Fügung, zum Teil unter Goetheschem Einfluß, »Hyperions Schicksalslied«, »Als ich ein Knabe war«, dann den »Abend«, »Rückkehr in die Heimat«, der »Morgen«, »Menons Klage«, überhaupt die ganze Dichtung um Diotima, und auf der anderen Seite die Hymnen. In der Mitte, fast wandellos, stehen allein Hebbel und C. F. Meyer: diese haben ziemlich ausschließlich Gedichte geschrieben, entsprechend der Tatsache, daß besonders bei letzterem das lyrische Werk von vornherein als etwas Fertiges feststand.

Das Gedicht.

Die Beschreibung der hierdurch nahegerückten zweiten Stufe des lyrischen Stils, der wohltemperierten Fügung, des Gedichts, kann nunmehr wesentlich zusammengefaßter bewerkstelligt werden, da durch genaues Eingehen auf die glatte Fügung, aufs Lied, bereits die Gegensätze hergestellt sind, durch die diese zweite Fügungsart sich abgrenzt. Im Gedicht ist zwar die absolute Eigenlebigkeit des einzelnen Wortes, wie wir sie in der Hymne kennen lernen, noch nicht erreicht, das Wesentliche ist aber, daß die Worte keinem weiteren Zwecke mehr dienen, um Bild oder Melodie zu erzeugen, sondern ihre Wirkung

in ihnen selbst beruht. War im Liede die ganze Reimzeile oder waren gar mehrere höhere Einheit, so sind hier im äußersten Falle für jede Reihe einzelne Worte zu verschiedenen Einheiten zusammengefaßt. Da dies im Charakter einer entwickelten, mit Bei- und Vorwörtern arbeitenden Sprache durchaus gegeben ist, harmonisiert die wohltemperierte Fügung stets mit dem Geist des vorliegenden Sprachniveaus, mit dem sie unter allen Umständen in Gleichklang bleiben will, ohne die Absicht, dessen äußerste Möglichkeiten anzuspannen oder gar zu durchbrechen.

Voller Gefühl des Jünglings, / weil' ich Tage /
Auf dem Roß' / und dem Stahl', / ich seh des Lenzes /
Grüne Bäume froh dann, / und froh des Winters /
Dürre beblütet. / (Klopstock, Der Frohsinn.)

Wir sehen, die Bildung der höheren Einheit ist gegeben mit dem syntaktischen Zusammenhang, in diesem Falle günstig unterstützt durch das Metrum. Die einzelnen Wortgruppen selbst lehnen sich nur lose aneinander, aber innerhalb der Wortgruppe ist die Einheit gewahrt.

Mag jemand einwenden, daß solche Verhältnisse schon an sich durch das Metrum notwendig seien, so kann dem nur entgegen gehalten werden, daß gerade das Umgekehrte richtig ist. Aus dem Geiste dieser Fügungart ist das Metrum geboren, und die seelische Disposition, die den Dichter in mittlerer Fügung sich äußern ließ, hat auch die Wahl des Metrums erzeugt. Letzteres ist also, wie durchgängig im gültigen, ernstzunehmenden lyrischen Gebilde sekundärer Natur und die organische Folgeerscheinung einer dichterischen Schwingungsart. Die Bewegung bestimmt das Metrum, nicht umgekehrt, was man sich nicht tief genug einprägen kann. Unsere großen Lyriker haben ihre trochäische Vierfüßlerstrophe, ihr alkäisches Maß, ihren Hexameter nicht bildungsmäßig als etwas Gelerntes von außen an ihr Erlebnis herangetragen, sondern die jeweilige Besonderheit ihrer Lebensstufe machte dieses oder jenes Metrum von innen her notwendig. Das romantische Erlebnis rief naturnotwendig die mit romantischen Traditionen beladene trochäische Vierfüßlerstrophe hervor, wogegen das Erlebnis der Antike selbstverständlich antike Metren mit sich brachte. Aber das Erlebnis war das primäre, und die Bewegung trug mit ihrem Bestreben, sich auszurollen, das Metrum schon in sich. Daß auch nur in einem solchen Falle das Metrum das Merkmal innerer Notwendigkeit und organischen Wachstums tragen kann, beweisen alle Versuche, die selbständig gewordene Technik zu betätigen und ein bildungsmäßig aufgegriffenes Metrum an einem ungemäßen Erlebnis oder ohne Erlebnis zu versuchen. Ich brauche nur den Meister-

sang zu nennen oder auf die zweideutige Rolle des Alexandriners in der deutschen Dichtung hinzuweisen. Eine Diskrepanz zwischen Gehalt und Metrum, freilich aus ganz anderem Grunde zeigen auch Novalis' »Hymnen an die Nacht«, sofern man sie zur Lyrik rechnen will. Sie haben ja auch lange genug, bis 1901, wo Heilborn eine in Verse abgesetzte Handschrift fand, als Prosa gegolten. So wie sie vorliegen, treten sie mit dem Anspruch auf, Hymnen zu sein, also einen gewaltigen Rhythmus zu verkörpern, der von Wort zu Wort reißt. Aber gerade der wuchtige Rhythmus, man vergleiche »Wandrers Sturmlied«, fehlt ihnen. Mit der glatten Fügung einer soziologisch gebundenen (d. h. der Umgangssprache entnommenen) Syntax eilen sie von Vorstellung zu Vorstellung, weit entfernt vom Wesen der Antike. Schlegel tat ihrem schönen Tiefsinn einen guten Dienst, als er sie in Prosa druckte. Er folgte damit lediglich seinem dichterischen Instinkt. Der freie Rhythmus, das ureigentliche Metrum hymnischer Bewegtheit, hat überhaupt für solche Charaktere, die in ihm nicht gemäß seiner antiken Ideologie höchste Gebundenheit, sondern höchste Bequemlichkeit sahen, immer Verführendes gehabt, wofür nicht nur das besonders krasse Beispiel von Arno Holz »Fantasus« zu Gebote steht. Aber auch da, wo nicht Unform, sondern Spielerei zum ungemäßen Metrum verführte, sind die Beispiele zahlreich: Lenaus antike Strophen sind sicher nicht seine besten Gedichte, Schlegels Sonette sind durchweg unlebendig, Hölderlins spätes Reimgedicht vom Dezember 1800 an Landauer trägt den Stempel äußeren Anlasses, selbst Platens Ghaselen scheinen mir mehr Bildungs- als Urgedichte, von den sogenannten »deutschen Oden« R. A. Schröders, einem traurigen Dokument moderner Stilpfiffigkeit, ganz zu schweigen.

Es ist also kein Zufall, wenn im Gedicht, in der mittleren Fügung, die durch eine Wortgruppe gebildete höhere Einheit fast immer schon durchs Metrum bedingt ist:

Glanz und Ruhm! / so erwacht unsere Welt /
Heldengleich / bannen wir Berg und Belt /
Jung und groß / schaut der Geist / ohne Vogt /
Auf die Flur / auf die Flut / die umwogt. /
— — — — — — — — — —
All dies stürmt / reißt und schlägt / blitzt und brennt /
Eh für uns / spät / am Nachtfirmament /
Sich vereint / schimmernd still / Licht-kleinod: /
Glanz und Ruhm / Rausch und Qual / Traum und Tod. /
(Stefan George, Traum und Tod.)

Nicht immer ist die höhere Einheit so klar aufzuzeigen, aber auch hier nicht regelmäßig und nicht dauernd sich mit dem Metrum deckend. Überraschend ist die scharfe Abgrenzung der einzelnen Wortgruppen



gegeneinander, die sich selten so einschneidend finden läßt. Meist ist die Naht der Anlehnung durch die Zäsur gegeben:

> Heute fanden meine Schritte / mein vergeßnes Jugendtal /
> Seine Sohle lag verödet / seine Berge standen kahl. /
> (C. F. Meyer, Ewig jung ist nur die Sonne.)

Aber auch in zäsurlosen Gedichten ist das Aufeinanderkommen der Einheiten durch einen leisen Einschnitt fühlbar, der sich natürlich nur beim lauten Lesen erfassen läßt:

> Bemeßt den Schritt! / Bemeßt den Schwung! /
> Die Erde / bleibt noch lange jung! /
> Dort fällt ein Korn, / das stirbt und ruht. /
> Die Ruh ist süß. / Es hat es gut. /
> Hier eins, / das durch die Scholle bricht. /
> Es hat es gut. / Süß ist das Licht. /
> Und keines fällt / aus dieser Welt, /
> Und jedes fällt, / wie's Gott gefällt. /
> (C. F. Meyer, Säerspruch.)

Ferner:

> Schön wie der Tag / und lieblich wie der Morgen, /
> Mit edler Stirn, / mit Augen voll von Treue, /
> An Jahren jung / und reizend wie das Neue, /
> So fand ich dich, / so fand ich meine Sorgen. /
> (Platen, Sonette XLVI.)

Hier fühlen wir, wie berechtigt diese Art der Fügung wohltemperiert genannt werden kann. Nicht allein völlige Deckung der Bewegung mit dem äußeren Wortsinn ist erreicht, sondern vor allem Deckung mit dem Rhythmus. Das Gleichgewicht von Fügung und Rhythmus ist das Charakteristische des Gedichtes. Wort und Bewegung sind gegeneinander ausgeglichen. Während im Lied der Rhythmus nicht bis zum einzelnen Worte durchdrang und er in der Hymne über die Worte hinausschießt, diese zerbrechend, durchdringt er hier gleichmäßig das Wort. Wort und Rhythmus stehen in dauernder Wechselwirkung miteinander, wodurch die ruhig fortschreitende Harmonie, die der Fügung den Namen gibt, erreicht wird. Der Rhythmus, der jedes Wort ergreift, zwingt uns so auf das Wort hin, was freilich vom Wort aus durch dessen Sinnlichkeit erreicht wird. Dadurch, daß die Bewegung im Wort selbst wirksam wird, erhält dieses auch eine ganz andere Bedeutung. Dauernd von neuem von Rhythmus erfüllt (nicht, wie im Lied, übergangen), wird es auch von Fall zu Fall neu geboren. Somit sind erstarrte Vorstellungsarten, stereotyp gewordene Bildzusammenhänge unmöglich. Im Liede rief der Rhythmus lediglich den losen Umriß der Reihen hervor, nicht etwa die Worte, die ihrerseits wieder die Melodie hervorriefen. Hier gebiert der Rhythmus das Wort, darüber hinaus gibt es nichts.

Dementsprechend fordert das Wort hier auch eine ganz neue Lebendigkeit. Die Ausdehnung der Einheit wird nämlich durch die assoziierende Schwingung des Wortes bestimmt. Das Wort ruft bestimmte Assoziationen hervor, die um so weiter schwingen, je allgemeiner das Wort gehalten ist, je häufiger das Wort in bestimmten Zusammensetzungen angewandt wird. Je präziser, geistig bildlicher ein Wort sich anfühlt, um so geringer wird diese Schwingungsweite sein. Im Liede erstreckt sich diese Assoziationsschwingung über die ganze Reimzeile. Das Wort, welches die Schwingung hervorruft, ist dementsprechend gewählt, von möglichster Unbestimmtheit und möglichst belastet mit Vorstellungskomplexen, die durch Umgangssprache oder literarische Tradition hervorgerufen sind:

Der Tod, das ist die kühle Nacht,
Das Leben ist der schwüle Tag.
Es dunkelt schon, mich schläfert,
Der Tag hat mich müd gemacht. (Heine.)

Tod — Leben — dunkelt — müd: diese Töne werden flüchtig angeschlagen und erzeugen durch die Weite ihrer mitschwingenden Vorstellung die Melodie die als Einheit über der Reihe liegt. Oder:

Von fern die Uhren schlagen,
Es ist schon tiefe Nacht.
Die Lampe brennt so düster,
Dein Bettlein ist gemacht.

Die Winde nur noch gehen
Wehklagend um das Haus.
Wir sitzen einsam drinne
Und lauschen oft hinaus... (Eichendorff.)

Uhren schlagen — tiefe Nacht — düster — Bettlein — Winde — wehklagend — einsam — lauschen: jedes Wort schwingt enorm nach. »Uhren schlagen«: man fühlt Stunde auf Stunde in der Totenstille dahingehen, »Bettlein«: eine Welt voll Zärtlichkeit schwingt im Diminutiv mit, im übrigen verbinden sich mit bekannten Worten bekannte Assoziationen, die dann jedesmal der Zeile ihre Einheit geben. Der Reim, in möglichster Abgeschwächtheit, dient dazu, die einzelnen Einheiten in ihrer Eigenschaft als Melodie miteinander zu verbinden. Die Weite der Assoziationsschwingung fällt also mit der Einheit über den Worten zusammen. Wenn nun die Einheit im Worte selbst gegeben ist, oder wie beim Gedicht mindestens in der Wortgruppe, so ist es klar, daß wir es im Gedicht mit solchen Worten zu tun haben, welche ihre Bedeutung mehr in sich tragen und das, was sonst über dem Wort mitschwingt, möglichst im Wort geben. Das Wort wird also den Leser nicht in dem Maße loslassen wie im Lied, es wird seinen geistigen Raum selbst ausfüllen, nicht es dem Leser überlassen, diesen

mit seinen Schwingungen zu bevölkern. Das Wort wird innere Bildlichkeit haben. Anderseits wird, im Falle solche Worte von weiter Schwingung auftauchen, der Formenrhythmus in seiner unerbittlichen Erfassung möglichst jedes Wortes diese Schwingung so begrenzen, daß die innere Bildlichkeit nicht durch das Entstehen einer Melodie gestört wird, genau so wie man eine Saite kürzer faßt, um die Schwingung zu verringern und so einen höheren Ton zu erzielen.

Glanz und Ruhm! / so erwacht unsere Welt / (George.)

Der Rhythmus hält mit dem Wort durchaus Schritt, er gestattet dem Wort nicht, sich frei zu machen zu einer Schwingung, welche die durch die Worte »Glanz und Ruhm« gebildete höhere Einheit durchbrechen könnte. Gerade bei George können wir dies häufig beobachten: weitschwingende, mit reichen Vorstellungskomplexen beladene Worte gebändigt durch einen darum um so bildlicheren und strenger formenden Rhythmus:

Uns, die durch viele Jahre zum Triumpfe
Des großen Lebens ihre Lieder schufen,
Ist es Gebühr, mit Würde auch die dumpfe
Erinnrung an das Dunkel vorzurufen.
(George, Vorspiel.)

Hier spüren wir durch die Synthese von weitspannendem Wort mit begrenzendem Rhythmus »die tiefsten Lebensgluten in schönster Bändigung«. Im Liede wirkt der Rhythmus wesentlich in der Zeit, d. h. er bewirkt den Ablauf des Gebildes, freilich paralysiert oder wenigstens gehemmt durch den Reim, der durch seine rückgreifende Verbindung der Melodien eine gewisse zyklische Stetigkeit hervorruft. Im Gedicht wirkt der Rhythmus wesentlich im Raum, d. h. er bewirkt den Aufbau des Gebildes, unterstützt durch den Reim. (In der Hymne wiederum wirkt die Reimlosigkeit bis zu einem gewissen Grade paralysierend, da durch den Wegfall der tonlichen Wiederkehr die logische Aufeinanderfolge ihre Richtung bewahrt.) Es stellt sich also Zeitrhythmus gegen Raumrhythmus.

Was nun von der Bildlichkeit der Sprache bei der Betrachtung des Liedes gezeigt wurde, mag hier wieder ins Gedächtnis treten, um den Gegensatz von der Impression zur sprachlichen Plastizität des Gedichtes deutlich zu machen. Herder sagt in seiner Vorrede zu den Volksliedern: »Das Wesen des Liedes ist Gesang, nicht Gemälde; seine Vollkommenheit liegt im melodischen Gange der Leidenschaft oder Empfindung, den man mit dem alten treffenden Ausdruck ‚Weise' nennen könnte. Fehlt diese einem Liede, hat es keinen Ton, keine poetische Modulation, keinen gehaltenen Gang und Fortgang desselben, — habe es Bild und Bilder und Zusammensetzung und Nied-

lichkeit der Farben soviel es wolle, es ist kein Lied mehr.« Dies läßt sich — da Herder mit dem Wort Lied terminologisch nichts verband — auf die lyrischen Gebilde überhaupt ausdehnen. Weiter äußert sich Goethe in »Shakespeare und kein Ende« noch eindeutiger: »Das Auge mag wohl der klarste Sinn genannt werden, durch den die leichteste Überlieferung möglich ist. Aber der innere Sinn ist noch klarer und zu ihm gelangt die höchste und schnellste Überlieferung durchs Wort; denn dieses ist eigentlich fruchtbringend, wenn das, was wir durchs Auge auffassen, an und für sich fremd und keineswegs so tiefwirkend vor uns steht.« Deutlich wird hier gesagt, daß es nicht darauf ankommt, wie in der glatten Fügung, vermittels der Worte eine Impression zu erzeugen, sondern die Bildlichkeit im Worte selbst lebendig werden zu lassen. Nur der formhafte, sinnliche Mensch spürt im Wort selbst das Plastische, das eben nur in der Sprache wirksam werden kann, also mit eigenen Mitteln als etwas Eigenes auftritt, während die impressionistische Bildlichkeit immer nur versuchen kann, etwas Außersprachliches, das sich z. B. in der Malerei viel vollendeter findet, darzustellen, ohne daß die Sprache zu ihrem vollen Rechte käme. Man betrachte nur im Gedicht die Stellung des Beiwortes oder der Metapher! Immer ist das Beiwort bemüht, aus dem Hauptwort möglichst viel Geistiges herauszuholen, seinen begrifflichen Gehalt abzugrenzen, klarzustellen oder auch zu erweitern, besonders aber um es zu spezialisieren und es mit dem Erlebnis in Beziehung zu setzen: Oede Welle, trauernde Woge, wilder Lorbeerbusch, ihr lieben Inseln, Augen der Wunderwelt, das heilignüchterne Wasser, die sehnsüchtigen Wasser, uralter Efeu, lebende Säulen, liebende Nacht, heilige Nacht, schwärmerische Nacht, selige Wolken, geschäftige Bäche, einsamharrender Strom, lebendiger Strom, klagenbereitender Nordwind, diebische Tränen, schauendes Ufer, das weiche Wild, edle Purpurröte usw. Immer ist das Wort selbst vertieft, nie ist versucht, dem Worte mehr landschaftlichen Charakter zu geben, als es selbst schon in sich trägt. Selten wird Beziehung zum Atmosphärischen, sondern meist zum Erlebnis hingegeben. Im Mittelpunkt des Gedichtes steht immer das vom Erlebnis bewegte Ich, und deshalb kann die Wortfügung auch nie einen beschreibenden Charakter annehmen. Man lese C. F. Meyers Gedicht »Michelangelo und seine Statuen«:

Du öffnest, Sklave, deinen Mund,
Doch stöhnst du nicht. Die Lippe schweigt.
Nicht drückt, Gedankenvoller, dich
Die Bürde der behelmten Stirn.
Du packst mit nerv'ger Hand den Bart,
Doch springst du, Moses, nicht empor.

Maria mit dem toten Sohn,
Du weinst, doch rinnt die Träne nicht.

Hier stehen die Worte einzig in ihrer begrifflichen Erfülltheit ohne die Absicht, malen zu wollen oder das Atmosphärische, das die Verdeutlichung der Statuen erleichtern könnte, zu vermitteln. Das Malerische, Gegenständliche, das ja geschildert werden soll, wird ins sprachlich, begrifflich Bewegte übertragen. Nicht Bild, sondern Bewegung wird erzielt, doppelt bemerkenswert, da es sich ja um eine Schilderung fertiger Kunstwerke handelt. So ist denn charakteristisch, daß der Dichter nicht die Statuen darstellt wie sie vor ihm stehen, sondern durchgängig das ausspricht, was sie nicht tun: »Doch stöhnst du nicht...«, »nicht drückt dich...«, »doch springst du nicht empor...«, »doch rinnt die Träne nicht...« Die Umrisse werden verschmäht, statt dessen wird der geistige Kern bloßgelegt. Ein glänzendes Musterbeispiel, in welcher Weise »beschreibende« Poesie, die dann eben nicht mehr beschreibende Poesie ist, allein möglich ist. So allein bleibt die innere Bildlichkeit des Wortes gewahrt, ohne auf Kosten einer äußeren Bildlichkeit gesprengt zu werden.

Eine Vermischung beider Elemente stellt Hölderlins »Hälfte des Lebens« dar:

Mit gelben Birnen hänget
Und voll von wilden Rosen
Das Land in den See,
Ihr holden Schwäne,
Und trunken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.

Weh mir, wo nehm' ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein
Und Schatten der Erde?
Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen [1]).

Im ersten Teil bricht das Ich des Dichters nicht durch, auch die Fügung ist von ziemlich glattem jambischem Charakter, der rhythmische Aufbau der einzelnen Zeile fällt ungefähr mit dem syntaktischen zusammen. Entsprechend tritt auch das rein Malerische im Landschaftsbild näher hervor. Im zweiten Teil ist das landschaftliche Element vollkommen in die dichterische Bewegung mit hineingenommen, ohne dadurch an Eindringlichkeit zu verlieren. Der optische Eindruck fehlt vollständig, das Bild fließt im Erlebnis. Der Mensch steht in der

---

[1]) Sehr charakteristisch für den Übergang von Liedstil zum Gedichtstil sind die Umarbeitungen und verschiedenen Fassungen. Man vergleiche z. B. bei Hölderlin die drei Fassungen des Gedichtes »An Eduard« untereinander und mit diesen wieder eine neue bisher unbekannte Bearbeitung »Die Dioskuren«, die leider Bruchstück geblieben ist (Gesamtausgabe ed. Hellingrath IV. Bd., Anhang S. 290). Nicht minder lehrreich für die Stilverschiebungen sind C. F. Meyers Umarbeitungen, die dieser bewußt nach einem härteren Stil hin vornahm. Vgl. darüber in dem hervorragenden Buch von Franz F. Baumgarten »Das Werk C. F. Meyers«, München 1917, S. 247 ff.

Mitte der Landschaft. Logischerweise tritt auch der Rhythmus stärker durch und fügt die Worte härter aneinander, so daß die Kraft ihrer Innerlichkeit schon dadurch mehr zur Geltung kommt.

Ein wichtiges Stilelement des Gedichtes finden wir auch, wie hier in Vers 8, in der Fragestellung. Die Fragestellung, die Anrede, der Ausruf, alle jene Formen, die geeignet sind, den flüssigen Ablauf des syntaktischen Zusammenhangs zu durchbrechen, werden in der glatten Fügung des Liedes kaum vorgefunden, weil der Sinn durch sie von der Melodie aufs Wort selbst hingezwungen würde. Im Gedicht aber ist diese syntaktische Lebendigkeit bedeutsam. Sie wird vor allem von Hölderlin, aber auch von Klopstock (dort häufig ins Rhetorische umschlagend) und Hebbel angewandt. Diese Satzformen gehen mit dem Gefühl für den formhaften Charakter des Wortes Hand in Hand. Sie sind durchaus im Geist der Sprachbewegung, der an Stelle des Zustandes die Bewegtheit setzt, an Stelle der Bezeichnung für ein Gefühl den Ausruf setzt, den dies Gefühl im Munde des Menschen hervorruft, an Stelle des Wortes »Schmerz« den Schmerzensschrei selbst, des Wortes »Verlassenheit« den Klagelaut, des Wortes »Liebe« die Anrufung der Geliebten. Die lebendige Vorstellung verlangt nach einer prägnanten Bezeichnung, um das Wort restlos ausschöpfen zu können, während die erstarrtere Vorstellungswelt des Liedes sich mit der farbloseren Bezeichnung des Zustandes meist zufrieden gibt, um die Melodie durch die Wortbewegung nicht zu hemmen [1]).

Dies Symptom, wie überhaupt die Wahl der Fügungsart hat seinen Ursprung in der seelischen Disposition des Dichters schlechthin. Dem Gedicht liegt der Mensch zugrunde, dessen Formhaftigkeit im Moment des Produzierens absolut ausgeglichen ist. Keine Lockerung des Gefühls zum Ich hin (wie beim Lied) oder zu Gott hin (wie in der Hymne) ist zu spüren. Jedes Wesen hat seinen geistigen Raum, jede Tat schafft ihn sich. Und Vollkommenheit ist da, wo dieser Raum erfüllt ist. Die Hellenen haben ihren Raum nicht erfüllt, darum durfte sie Nietzsche »dieses zum Leiden so einzig befähigte Volk« nennen. Das hellenische Gedicht aber hat ihn beleibt, wie das Gedicht überhaupt. Das Leibwerden gibt dem absoluten Geist erst die Möglichkeit, existent zu werden. Das Gedicht ist beleibter, begrenzter Zustand. Das Wesen seiner Objektivation ist äußerste Rundheit. In ihm ist das Erlebnis verwandelt, und des Universalen, zu dem alle Bewegung hindrängt, ist noch nicht gedacht. Seine restlose Verkörperung, die sich selbst ganz erfüllt hat, läßt keinen Raum mehr für musikalische Gewitterung, für impressionistischen Traum, für melodischen Rausch.

[1]) Vgl. Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung S. 431 f.



»Heilignüchtern« hat es sein Gleichgewicht. Und sind die Gedichte Platens oder Baudelaires darum weniger klare Gebilde und glückliche Erfüllungen, weil sie einmal kranken und zerrissenen und wahnsinnigen Erlebnissen entsprungen sind? Nein, die Saugkraft dieser pathetischen Bildlichkeit ist vollkommen. Was auch in sie hineingehe, sei es ein bukolisches Glück oder eine qualvolle Morgendämmerung in Paris, es geht ganz hinein und läßt keinen Schrei mehr heraus und keine Melodie.

Die Hymne.

Und doch gibt es Gebilde die man tragisch nennen würde, wenn die Lyrik überhaupt Vorgänge und nicht Zustände ausdrückte, ich meine die Hymnen. Die Hymnen repräsentieren den eigentlichen großen Stil der Lyrik. Sie stellen eine ungeheuere Formungsarbeit dar, weil in ihnen eine ungeheuere Bewegung wirksam ist. Das Feststehende ist auch hier das formhafte Ich des Dichters, aber sowohl der Anstoß zur Schwingung wie auch der Grad der Schwingung sind von solcher Macht und Ausdehnung, daß Gestalt und Formgesetz kritisch kaum noch wahrnehmbar sind und sich der dialektischen Erfassung umsomehr entziehen, je stärker sie sich dem nachlebenden Gefühl eindrücken. Daß nicht etwa die Unendlichkeit des Erlebnisgrundes allein das Unendliche dieser hymnischen Bewegung ausmacht, erhellt schon daraus, daß das unendlichste Erlebnis der Lyrik, Gott, einen so verschiedenen Ausdruck hervorrief. Vom Kirchenlied des Paul Gerhardt und Novalis bis zu Klopstocks »An Gott« und »Dem Allgegenwärtigen« und von Hölderlins Christus-Mythos bis zum orphischen Urwort, welch ein Unterschied in Schwingung, Spannung und Bewegung, aber doch hervorgerufen von einem Erlebnis, das zwar in sich hundertfach geartet sein kann, kirchlich gebunden, mystisch vertieft und pantheistisch gelockert, letzten Endes jedoch eine Wurzel hat. Ganz gleichgültig ist freilich die Extensität des Erlebnisses selbst nicht. Was schon daraus erhellt, daß es kaum ein Gebilde hymnischen Charakters und harter Fügung gibt, das man zur Liebeslyrik rechnen könnte. Das Liebeserlebnis, als Erlebnis von Mensch zu Mensch, von Zustand zu Zustand, von Ich zu Ich, könnte die dichterische Bewegung nie veranlassen, ins Universale, ins Unendliche zu dringen, da Ursprung und Ziel der Liebesbewegtheit ja ein endliches ist, die Geliebte. Das ist freilich nur psychologisch gesprochen richtig, denn was in der Seele einen Zweck hat, ist in der Form zwecklos. Was in der Seele den Besitz sucht, sucht in der Form die Bewegung, was dort begehrt, ist hier wunschlos, was dort Ergänzung durchs Objekt

sucht, ist hier allein als Subjekt gültig, und während der Mensch die Geliebte sucht, ruft der Dichter: »Doch liebt die Liebe!« (Hölderlin.) Immerhin aber ist das Was des Erlebten mitbestimmend für das Wie des Erlebens. Zwar kann das unendliche Erlebnis so zart schwingen, daß diese Schwingung im Lied ihren Ausdruck sucht, selten aber wird ein begrenztes Erlebnis so stark schwingen, daß es zur Hymne drängt. Die Art der Schwingung ist das Ausschlaggebende.

Beim Hymnendichter ist die Kongruenz von Ich und Erlebnis besonders deutlich. Er spürt keinerlei Distanz mehr zu seinem Erlebnis, kein Verhältnis, das überbrückt werden müßte. Sein bewegtes Ich ist mit dem, was dieses Ich in Bewegung gesetzt hat, vollkommen identisch. Es ist derselbe Vorgang, der sich in einer anderen Welt, der der Mystiker, parallel ereignet: Im innersten, tiefsten Seelenpunkt findet sich die Universalität (in diesem Falle Gott, in unserem Falle das Erlebnis überhaupt) wieder. Was sich durch kein Ausströmen in die Unendlichkeit fangen und erfassen ließ, bei der tiefsten Einkehr ins Selbst taucht plötzlich das All in einem Punkte auf. Der Begriff des Unendlichen wird gleich Null, die Parallelen schneiden sich, die Distanz ist aufgehoben, »hier ist Gottes Grund mein Grund und mein Grund ist Gottes Grund« (Eckehart).

Seelig, wer ohne Sinne
Schwebt, wie ein Geist auf dem Wasser,
Nicht wie ein Schiff — die Flaggen
Wechselnd der Zeit und Segel
Blähend, wie heute der Wind weht.
Nein, ohne Sinne, dem Gott gleich,
Selbst sich nur wissend und dichtend,
Schafft er die Welt, die er selbst ist,
Und es sündigt der Mensch drauf.
Und es war nicht sein Wille!
Aber geteilet ist alles.
Keinem ward alles, denn jedes
Hatt' einen Herrn, nur der Herr nicht;
Einsam ist er und dient nicht.
So auch der Sänger.

In diesem Gedicht Bretanos »Nachklang Beethovenscher Musik« ist dies Zusammenfallen von Wille und Tat, von Seele und Gott, daß wir in unserer Kategorie die Deckung von Ich und Erlebnis nennen, vollkommen dargelegt. Das Erlebnis des Hymnendichters ist ebenso einfach zu benennen wie es allumfassend und schwer zu begrenzen ist. Der Gott Klopstocks schließt auch die ganze Natur und Kreatur mit ein, umfaßt den Bibelgott und Christus ebenso wie Baldur und Dionysos. Goethes Titanismus umfaßt sowohl sein Ichgefühl wie sein Weltgefühl, seinen Drang sich auszuströmen, wie den, sich zu

erobern, seine Wallung wie sein Bild, sein Kosmos wie sein Chaos, sein Sein wie sein Werden, Hölderlins Prophetie begreift das Vaterland wie das Gottesreich, die Wiederkehr der Götter wie die Reife der Welt zum Untergang, Christus wie den Vater Äther und den Stromgeist, eigene Weisheit wie stummes Schicksal. Hier tritt uns in reinster Form der Dichter als »gottgesandter Sprecher«, als Seher, als »*vates*« entgegen. Er ist der Hüter der tiefsten Geheimnisse, der Gott in sich trägt und deshalb die letzten Erkenntnisse von Zukunft und Schicksal seherisch deuten kann. Keiner wie er kann so »unmittelbar das Vaterland angehen oder die Zeit« (Hölderlin). Das Lied hat Augenblickscharakter, es ist persönlich begrenzt und ein Einzelfall, das Gedicht ist durch seine Rundheit ohne Beziehung weder vom Dichter her noch zur Menschheit hin, es ist zeitlos, die Hymne aber gehört der Menschheit und dem Schicksal der Zeit, sie ist im tiefsten Sinne religiös, weil sie ohne Gemeinde, ohne Volk ihren wahren Kultcharakter nicht erfüllen würde.

Das unendliche Erlebnis wirkt im formhaften Ich als Schwingung. Die Gewalt der Schwingung, die durch das Aufeinanderprallen dieser Gegensätze und ihrer Durchdringungsarbeit hervorgerufen wird, wirkt sich sprachlich entsprechend gewaltig, ja gewaltsam aus. Die dichterische Bewegung, oder vielmehr ihr Formkorrelat, der Rhythmus, bekommt Gewalt über die Worte. Während im Lied die Wortreihe stärker wirkt als der Rhythmus, ist hier der Rhythmus stärker als das Wort. Er begnügt sich nicht damit, die Wortgruppe zu durchdringen, sondern er reißt die einzelnen Worte so stark voneinander los, daß die Fugen klaffen: daher die Bezeichnung »harte Fügung« [1]). Das Wort tritt hier recht eigentlich mit absoluter Selbständigkeit als das dichterische Element auf. Selbst Worte geringerer Schwere, wie Partikel und Pronomina werden vom übermächtigen Rhythmus erfaßt und aus der harmonischen Gebundenheit innerhalb der Wortgruppe hinausgeschleudert. Verbindung zwischen den Worten existiert also kaum noch, sie stehen hart nebeneinander. Sie können sich nicht mehr der Melodie oder dem Sinn unterordnen, sondern wirken lediglich als Wort selbst. Daher der schwere Gang der Hymne einerseits und ihre sogenannte Dunkelheit anderseits. Drei Beispiele, zunächst:

> Es tönet sein Lob Feld und Wald, Tal und Gebirg,
> Das Gestad' hallet, es donnert das Meer dumpfbrausend

[1]) Der reinste Vertreter dieser Stilart ist Hölderlin, daneben Klopstock, wo es ihm gelingt, rationalistische Reste und rhetorisch Lehrhaftes im Feuer einzuschmelzen, ferner der titanische Goethe, von Pindar beeinflußt und, in seltenen Stücken, auch Platen.



Des Unendlichen Lob, siehe des Herrlichen,
Unerreichten von dem Danklied der Natur!
(Klopstock, Die Gestirne.)

Oder:

Komm, leuchtender Gott! Reblaub in dem Haar, tanz uns
Weichfüßige Reihn, eh' vollends die Welt Staub wird:
Hier magst du dir Roms Asche sammeln,
Und mischen deinen Wein damit!
(Platen, Turm des Nero.)

Oder:

Denn izt erlosch der Sonne Tag
Der Königliche und zerbrach
Den geradestrahlenden
Den Zepter, göttlichleidend, von selbst,
Denn wiederkommen sollt es
Zu rechter Zeit. Nicht wär' es gut
Gewesen, später, und schroffabbrechend, untreu,
Der Menschen Werk, und Freude war es
Von nun an,
Zu wohnen in liebender Nacht ... (Hölderlin.)

Im Liede wurde der innere Ablauf des lyrischen Vorgangs im wesentlichen durch die Melodie vorwärts geschoben, die durch den eigenen Ton der Worte niemals gestört werden durfte, im Gedicht erfolgte diese Vorwärtsbewegung durch den Sinn der aus der Harmonie von Rhythmus und Wortgruppe heraustrat. In der Hymne aber, wo der starke Ton jedes einzelnen Wortes weder eine fortführende Melodie zuläßt noch der Rhythmus zur Wortgruppe in einem ausgeglichenen Verhältnis steht, so daß der Sinn die Oberhand gewönne, wird die bewegende Kraft durch den Rhythmus gebildet. Dieser reißt uns, den syntaktischen Bau vergewaltigend, hart von Wort zu Wort, weil er eben, entsprechend der ins Grenzenlose drängenden dichterischen Bewegtheit, ein gleichgewichtiges Sprachkorrelat kaum noch finden kann. Der flüssige Zusammenhang einer logischen Sinnfolge ist nicht mehr zu wahren, würde dies doch nur dann erreicht werden können, wenn der syntaktische Bau einigermaßen der üblichen menschlichen Wortfolge ähnlich bliebe und wenn sich Worte verschiedenen Bedeutungsgewichtes in ihrer Abstufung behaupten könnten. Die Worte haben, durch den Rhythmus zersprengt und absolutiert, keine Möglichkeit mehr, sich zueinander ins Verhältnis zu setzen und so ein logisches Ergebnis hervorzurufen. Schon die Behandlung der Syntax läßt dies nicht zu: Subjekt und Verbum sind weit getrennt, der erklärende Nebensatz ist plötzlich in einem Worte kristallisiert, dann werden gedehnte Perioden von ihren Schachtelsätzen ruckartig abgeschnitten, dann wird zwischen Artikel und Substantiv ein Satz, der das Adjektiv ersetzt, eingepreßt. Kurzum, die äußersten stilistischen Möglichkeiten

arbeiten zusammen, um zu verhindern, daß die Worte mehr seien als eben Worte, daß sie etwa als Faktoren eines »Inhalts« nur relativen Sinn hätten. Ihre scheinbare Zusammenhangslosigkeit, erzeugt durch den übermächtigen Rhythmus, offenbart auch ihren tiefsten Sinn: das Wort als Leib. Ein großer Glaube an die absolute Macht des Wortes liegt dem Hymnenstil zugrunde, eine tiefe, glühende, hellenische Sinnlichkeit, die im Wort die Fähigkeit spürt, eine eigene geistige Existenz zu führen und als Bild in sich zu tragen, was andere durch außersprachliche Melodie oder Impression zu erreichen suchen. Klopstock hat sich über den Kampf zwischen dem glatten, logischen Ablauf, in dem das Wort verkümmern muß, und der hymnischen Gewaltsamkeit der Syntax gegenüber tiefe Gedanken gemacht. Sein Gedicht »Der Kranz« beginnt:

Dank euch, Griechen, daß ihr, was der Verstand vereint,
Wie dem Freunde den Freund,
Wie dem Jüngling die Braut Liebe, gewaltsam trennt,
Wenn mit siegendem Reiz
Eure Sprache, wie Tau, euch von der Lippe träuft!

Hier ist es ausgesprochen, daß die dichterische Sprache des sinnlichen Hellenen »gewaltsam trennt, was der Verstand vereint«.

Besonders kraß und konsequent ist dies in Übersetzungen aus antiken Sprachen durchgeführt, wo die Überführung einer grenzenlosen Bewegtheit in eine nicht völlig adäquate Sprache doch adäquat erfolgen soll. Ich nenne nur Hölderlins Pindarübertragungen, Schulbeispiele für den hartgefügten Stil und die äußerste Anspannung der Sprache, die sich denken läßt. Klopstock überträgt die berühmte Horazische Ode »*Aequam memento rebus in arduis servare mentem* ...« folgendermaßen:

Gesetztes strebe Schickung bei trauriger
Zu bleiben Geistes, wie bei der glücklichen,
Von zügellosen unbezwungenes
Freuden, o Jüngling, der einst auch hinwelkt.

Wer Klopstocks Sprachsinnlichkeit und seine Beherrschung der Kunstmittel kennt, wird sich nicht entschließen können, dies für eine Schrulle zu halten, sondern wird die eigenlebige Kraft des Wortes wie die übermäßige Gewalt des Rhythmus besonders rein spüren.

Das Übergewicht des Rhythmus über die Wortfügung hat zur Folge, daß der bestimmte Faktor im Aufbau der Hymne nicht der logische Ablauf ist, sondern die Assoziation. Wohl verstanden aber wirkt nicht etwa das einzelne Wort durch die Weite seiner Schwingung derart, daß einer der anklingenden Begriffe das gedankliche Element zum folgenden ausmacht, da ja das Wort vom Rhythmus isoliert ist

und deshalb keine übergreifende Schwingung aufweist, sondern die Assoziation geht von der dichterischen Bewegung aus und ist infolgedessen eine gehaltliche. Weder die rein logische Aufeinanderfolge noch das Aufgreifen eines durchs Wort hervorgerufenen Stimmungskomplexes ruft das stoffliche Fortschreiten hervor, vielmehr wird der durch die Begeisterung erzeugte Ideenkomplex aufgegriffen und der Fortführung zugrunde gelegt. Und zwar deshalb, weil die überströmende Bewegung, die Rauschwoge, der Wirbel der Entzückung sowohl das stimmungsmäßige Ausklingen des Wortes als auch die logische Kausalität ausschaltet. Bezeichnend ist der häufige Gebrauch des Wortes »aber« in der Hymne, der den jähen, logisch nicht begründeten Wechsel des Gedankens einleitet: »Es reiche aber, des dunklen Lichtes voll, mir einer den Becher . . .«, »Wo aber sind die Freunde?«, »Nun aber sind zu Indiern die Männer gegangen«, »Was bleibet aber, stiften die Dichter«, »Es rauschen aber um Asias Tore . . .« (Hölderlin). Man vergleiche auch die strophischen Übergänge in Goethes »Prometheus«: der Gedankenkomplex des Götterneides (Vers 1—11) wird aufgegriffen durch Vers 12: »Ich kenne nichts Ärmeres . . .«, »Kinder und Bettler« (Vers 19) leitet zu Vers 21 über: »Da ich ein Kind war . . .«, »Und glühtest Rettungsdank« (Vers 35) deutet auf Vers 37: »Ich dich ehren?« usw. Der Gedankenkomplex wirkt sich jeweils in einem Gedichtteil aus, der als Strophe abgesetzt ist und auch tatsächlich so aufgefaßt werden muß. Die freien Rhythmen sind strophisch gebaut, nur kann hier nicht die Regelmäßigkeit und gleichmäßige Wiederkehr der Gedichtstrophe gesucht werden. Im Gedicht war die Strophe auch von außen leicht erfaßbar und das Wesentliche war gerade die Gleichheit der Strophen unter sich. Dies entspricht dem zyklischen Charakter des Gedichtes, das seinen geistigen Raum ebenmäßig erfüllt und durch völlige Deckung von Bewegung und Fügung die symmetrische Rundheit der Strophe ohne weiteres erzielt. Die Hymne aber, die ihren geistigen Raum durchbricht, deren Bewegung die Fügung überwältigt, muß dementsprechend eine Strophenform haben, die von außen gesehen durchaus nicht symmetrisch ist. Keineswegs ist die Absetzung in Strophenteile hier willkürlich, vielmehr entzieht sich das innere Gesetz, das sowohl im Metrum als auch im Aufbau wirkt, dem bloßen Auge und tritt nicht nach außen in die Erscheinung. Wo die Strophe sich absetzt, da liegt auch jedesmal ein Einschnitt in der Bewegung vor. Entsprechend dieser ungestümen Bewegung erfolgt jedoch der Einschnitt unregelmäßig. Umgekehrt können wir beobachten, daß z. B. Klopstock häufig im Eingang seiner Hymne auch äußerlich die Symmetrie der Strophen zu wahren sucht, daß aber, je stärker der Rhythmus ihn mitreißt, auch das Aussehen der Strophen unregelmäßig

wird (»Dem Allgegenwärtigen«, »Die Frühlingsfeier«, »Die Lehrstunde«, »Der Segen« usw.).

Das gleiche gilt vom Metrum. Je reiner als Typus die Hymne ist, um so unregelmäßiger wird, von außen gesehen, das Metrum sein. Bei Goethe z. B. läßt sich noch der Zweihebungsvers als Grundmetrum aufspüren, auch bei Klopstock und Platen läßt sich das antike Maß, von dem die Ode ausging, auch in ihren hymnisch gelockerten Teilen noch durchfühlen. In Hölderlins freien Rhythmen ist dies schon schwieriger, doch glaube ich Hellingrath [1]) zustimmen zu dürfen, der neben den pindarischen Maßen den gelockerten Blankvers des »Empedokles« zugrunde legt. Jedenfalls stellt Hölderlins Spätwerk auch in dieser Beziehung den Höhepunkt der Hymnendichtung dar. Bei ihm liegt das gesamte Metrum gesetzlich fest, während z. B. bei Goethe noch vieles Metrische einfach durch die Auflösung der Gedichtfügung bestimmt wurde. Wie innerlich notwendig das Versmaß und die Absetzung in Reihen und Teile vor sich geht, empfindet man deutlich, wenn man Achim von Arnims Abdruck [2]) von Hölderlins »Patmos« liest. Arnim druckte die Hymne als Prosa ab und zwar mit zahlreichen Entstellungen und Abweichungen. Der durchgehende Prosadruck offenbart erst deutlich die Bedeutung der Verseinschnitte und die völlige Veränderung die durch ihren Wegfall die Bewegung der Hymne erfährt; auch die Abweichungen, die ganz im romantischen Geiste gehalten sind, verändern das Gebilde erstaunlich nach der unantiken, mittelalterlichen, christlich-romantischen Sphäre hin.

Die höhere Bedeutsamkeit des Wortes in der Hymne ist schon durch die Tätigkeit des Rhythmus gegeben. Dies bestimmt auch die Wortwahl. Was hierüber bei der Betrachtung des Gedichtes gesagt wurde, gilt für die Hymne in weit höherem Maße. Die Worte werden so gewählt, daß sie möglichst wenig Raum lassen für Schwingungen. Sie müssen den Leser [3]) so fest halten durch ihre Eindringlichkeit und Unerhörtheit, daß er gar nicht bis zum Zusammenhang durchdringt, sondern sich vom Rhythmus von Wort zu Wort gestoßen fühlt. Galt es im Liede Worte und Verbindungen zu bringen, die möglichst wenig Aufmerksamkeit erregten, so kommt es hier gerade auf das Überraschende und Prunkende und Auffallende an [4]). So sind denn auch keine landläufigen Zusammensetzungen und Redewendungen wie im Liede möglich, sondern fremde und erstaunliche Worte werden

---

[1]) In «Hölderlins sämtl. Werke«, München 1916, Anhang S. 338.

[2]) Berliner Konversationsblatt, Berlin 1828, Nr. 33 u. 35.

[3]) Oder vielmehr: den Hörer. Die lyrische Stilfügung, besonders die harte, kann nur durch lautes Lesen erfaßt werden.

[4]) Vgl. W. v. Humboldt, Werke ed. Albert Leitzmann, Pindar Bd. I, S. 428.

zusammengekoppelt, um dann gerade in ihrer begrifflichen Verbindung ihre rhythmische Getrenntheit um so deutlicher zu machen. Jedes Belastetsein mit Sprachgebrauch und fertigen Vorstellungen verschwindet, die Worte wirken, als wären sie eben gewachsen, und erklängen zum ersten Male. Hier fällt höchste Künstlichkeit mit höchster Ursprünglichkeit zusammen. Der Drang nach möglichst prägnanten, eindrucksvollen und überraschenden Worten ruft auch gleichzeitig das Bedürfnis nach deren möglichster Reinheit, Frische und Unabgegriffenheit hervor. Das gleiche Stilbedürfnis, das den Syntax der Hymne so gewaltsam umbiegt, sucht auch das Wort selbst so ins Unerhörte zu steigern. Sogenannte Schlichtheit wird man hier vergeblich suchen. Der gewaltige Rhythmus braucht auch gewaltige Worte, wenn er überhaupt in ihnen wirksam werden soll.

Eng damit zusammen hängt die Frage nach der Bildlichkeit des Wortes. Auch hierüber ist bei der Betrachtung des Gedichtes das Wesentliche schon gesagt worden, was sich freilich in der Hymne konsequenter und unvermischter ausprägt. Im Gedicht fand man häufig noch ein Nebeneinander von innerer Plastik und Impression. Hier aber ist die innere Bildlichkeit des Wortes bis aufs äußerste durchgeführt. Das Gefühl, daß die innere Anschauung um so sinnlicher sich darstellt, je unmittelbarer sie Wort wird und in die Sprache eingeht, daß das nackte, durch die Natur, nicht durch den Gebrauch bestimmte Wort in sich mehr Plastik birgt, wenn es zentral aufgefaßt wird, als eine noch so gehäufte, aber immer peripherisch arbeitende Beschreibung, das ist hier ausschlaggebend. Auch hier ist ein Vergleich zwischen den verschiedenen Fassungen Hölderlinscher Gebilde sehr instruktiv für die geschärfte Auffassung des bildlichen Wortinhalts bei der Verschiebung nach dem härteren Stil hin. Man vergleiche die »Chiron« betitelte Variante des »blinden Sängers«, die »Blödigkeit« genannte Umarbeitung von »Dichtermut«, »Ganymed«, vorher »Der gefesselte Strom«, mit ihren ersten Fassungen. Das Streben nach vermehrter innerer Plastik schuf die Worte folgendermaßen um: »tritt bar ins Leben« statt »Wandle nur wehrlos fort durchs Leben«, »es sei alles gelegen dir« statt »es sei alles gesegnet dir«, »sei zur Freude gereimt« statt »sei zur Freude gewandt«, »Wir, die Zungen des Volks« statt »Wir die Sänger des Volks«, »jedem gleich« statt »jedem hold«, »und frierst am kahlen Ufer« statt »und säumst am kahlen Ufer«, »in der Kluft der Lüfte geschärftes Spiel« statt »die lebensatmenden Lüfte«, »tief quillts« statt »es quillt«, »im Zorne aber reiniget sich der Gefesselte« statt »und nun gedenkt er seiner Kraft, der Gewaltige«, »Zorntrunken« statt »im Zorne«, »dort und da« statt »da und dort«, »schauendes Ufer« statt »schallendes Ufer«, »es hört

tief Land den Stromgeist fern« statt »es hört die Kluft den Herold fern« und so beliebig weiter. Überall bemerken wir, wie das gebräuchliche Wort durch ein ungewohntes, wie jede zu glatt fließende Wendung durch eine harte, Aufmerksamkeit erregende Zusammensetzung, wie jedes Wort, das zur optischen Erfassung drängt, durch ein ähnliches, das mehr geistig gehaltvoll ist, ersetzt wird, wie die Entfernung von der Umgangssprache immer größer und die Annäherung an die fast verschollene Grundbedeutung der Worte immer enger wird, wie jeder vage Ausdruck, der auch nur die geringste Freiheit für die äußere Vorstellung oder gar Assoziation läßt, ausgemerzt ist durch einen möglichst bedeutungstiefen präzisen, eindeutigen, der die Vorstellung umfassend erschöpft. Kurzum, hier liegt der Drang vor, die Bewegung möglichst unmittelbar und restlos durchs Wort zu verleiben.

Was nun die Sprachplastik sowohl im Wort als in der Gesamtvorstellung angeht, so gibt hierfür das Wesen der Metapher und des Beiwortes einigen Aufschluß. Von der Vorstellung, daß ein optisch erfaßbares Bild erstrebt werde, haben wir uns endgültig befreit. Demgemäß kann es auch der Metapher und dem Beiwort in der Hymne nicht darauf ankommen, die Vorstellung augenhafter zu gestalten, sondern sie wird im Gegenteil wesentlich dazu dienen, das Wort begrifflich zu vertiefen. Vielleicht wird diese Vertiefung besser Erweiterung genannt, und zwar Erweiterung im Sinne des grenzenlosen, hymnischen Erlebnisses: »Mutter Erde! Du alles-versöhnende, alles-duldende!«, »Eingeboren wie Feuer war in dem Eisen das, und ihnen zur Seite ging wie eine Seuche, der Schatten des Lieben«, »Die Wetter Gottes rollten ferndonnernd, männerschaffend«, »Wie Morgenluft sind nämlich die Namen seit Christus«, »Des Königes goldenes Haupt«, »Die unbeholfene Wildnis«, »dunkles Licht«, »Gipfel der Zeit«, »Im ungebundenen Abgrund«, »Im goldenen Rauche blühte schnellaufgewachsen mit Schritten der Sonne, mit tausend Gipfeln duftend mir Asia auf« (Hölderlin). »Ihr seid rein wie das Herz der Wasser«, »Wandeln wird er wie mit Blumenfüßen«, »den Blumen-singenden, Honig-lallenden«, »im schäumenden Auge«, »Wolkenwellen«, »im rollenden Triumphe«, »Flammengipfel« (Goethe), »Seht ihr den Zeugen des Nahen, den fliegenden Strahl?«, »die herzerfreuende Traube«, »die Höhen werden sich bücken« usw. (Klopstock). Überall sehen wir hier eine überraschende Verknüpfung von sinnlichen und geistigen Elementen, eine Versinnlichung des Geistigen und eine Vergeistigung des Sinnlichen. Und zwar zielt diese Vergeistigung durchs Beiwort vor allem darauf, den betreffenden Begriff in der Richtung des Erlebnisses zu erweitern, die Unermeßlichkeit der Bewegung auch ihm mit-

zuteilen, aber nicht dadurch, daß das Wort aufgelöst, sondern dadurch, daß es innerlich vertieft und seine Bildlichkeit noch umfassender wird. Es muß freilich bemerkt werden, daß gerade in der Hymne ein Nachlassen der dichterischen Anspannung gegenüber der Sprache nicht selten vorkommt. Der ungeheure Atem, der ausreichen muß, um jedes Wort sinnlich zu erfüllen, bricht nur zu oft ab. Dann wird die Diktion rhetorisch, wie manchmal bei Klopstock, oder philologisch, wie öfter bei Platen.

Es darf nicht wundern, daß die Hymne, vor allem in reiner Ausprägung, in unserer Lyrik so selten ist: die Hymne ist die höchste Form der Lyrik, sowohl vom Erlebnis her, das ein religiöses oder sittliches Weltgefühl voraussetzt, als auch von der Sprache her, die hier höchste Wortsinnlichkeit voraussetzt. Wenige nur waren mit solcher Sinnlichkeit begabt, daß sie ihre Gesamtexistenz ins Wort bannen konnten, wenige nur wußten sich als Hüter des Geheimnisses, als Zunge der Götter und des Volks als berufen

»Des Vaters Strahl, ihn selbst, mit eigner Hand
Zu fassen und dem Volk ins Lied
Gehüllt die himmlische Gabe zu reichen.« (Hölderlin.)

Die Kräfte der Götter, deren Geist im Geiste des Lieds vernehmlich ist, zu fühlen und zu offenbaren in Geschichte, Zeit und Zukunft, das ist das Amt der Seher, der *vates*, deren wir nicht allzuviele in der Welt zählen können. Dem deutschen Bewußtsein, das so unendlich reich an jener Lyrik ist, die, im Erlebniskern gleichsam unbeweglich, über das Zuständlich-begrenzte des Liebes- und Naturgefühls kaum hinausgeht, sind seine wenigen Vertreter des großen lyrischen Stils kaum gegenwärtig, wenngleich das Dasein solcher Hölderlinscher Prophetien wie »Germanien«, »Patmos« und »Der Rhein«, die in der gesamten Weltliteratur höchstens noch an Pindar oder den Psalmen gemessen werden dürfen, beweist, wessen die deutsche Sprache in einer schöpferischen Hand fähig ist. Herder sagt: »Der Dichter wird uns, oft mit wenigen Worten, ein Ausleger, ein Anwender der Zeiten. Sende uns, nachdem der thebanische Sänger sanft im Tempel entschlief, die Muse solche Exegeten der Geschichte, und die müßig gewordene lyrische Poesie wird wieder geheiligt[1].«

Schluß.

Heute will es scheinen, als habe die Tradition der Form ausgewirkt. George, der uns vor Jahren noch eine Wiedergeburt des Sprach-

[1]) Herder, Adrastea VI. Bd., 1803, S. 35.

lichen bedeuten konnte, erweist sich heute als Abschluß der Entwicklung. George ist die letzte Gestalt, die noch einmal das wortliche Erbe reinigt, heiligt und neu lebendig macht. Seine bewußte Abkehr vom Zeitalter, sein Streben, die dichterische Sprache aus den »gesellschaftlichen« Bindungen zu erlösen und ins Religiöse, Kultische zu heben, war das deutlichste Symptom einer entscheidenden Wende. Inzwischen bricht zusammen, was er bekämpfte, aber die weltanschauliche Erneuerung ist noch nicht abzusehen. Der Abbau der von Klopstock bis George erarbeiteten sprachlichen Hinterlassenschaft hat nunmehr begonnen. Die Lyrik geht neue Wege. Der seit langem heimlich wirkende Kampf gegen den Zwang der Erscheinungsformen, gegen das »Als ob«, gegen die Wirksamkeit der Dinge als Relationen untereinander, gegen Impressionismus und Psychologismus geht radikal und in voller Öffentlichkeit vor sich. Das Vielfache des Erlebens, nuanciert von Augenblick, Seele und Landschaft, der Zeit und Raum gewordene Geist sind verpönt, der Schrei geht nach dem Geist an sich, nach dem Leben als Quelle, nach dem noch nicht Ding gewordenen Göttlichen jenseits von Seele, Raum und Zeit. Dies neue Ethos macht den Abbau der Sprache notwendig. Die Formseele des Lyrikers, viel bedroht und zum letzten Male rein auftretend in George, ist endgültig aufgelöst. Die Welt ist wieder Problem, das Chaos Objekt geworden und steht dem Dichter gegenüber. Symbole zu ihrer Bannung und Bewältigung werden nicht gefunden[1]), wollen nicht gefunden werden. Einzig und allein das neue Weltgefühl, die unerhört neue, radikale Ideologie stehen als Schrei, als Ekstase, als Pathos, als Tat der Welt gegenüber. Sie suchen den Menschen wieder zusammen aus seinen Verstreutheiten und Zerstückelungen in Bürger und Proletarier, in Dichter und Verbrecher, in Narren und Helden. Nicht Einzelformen des Menschen, in seinem tausendfachen, abgeleiteten Verhältnis zum Leben, zur Welt, nein, der Mensch, rein und unvermischt, nicht als Funktion und Beziehung sondern als Wesen, nicht, Quelle aller Qual, die relativen Seinsformen des Lebens, der Staat, die Ehe, der Kapitalismus, die Großstadt, nein, das Leben selbst, als Kraft, als Idee: darauf soll es ankommen. Die Neue Menschlichkeit wird glühend empfunden, gesucht und gepredigt:

Nur in dem Gestirn der Freundschaft
Wird die Erde neu entstehn;
Laß im Dunkel ihrer Feindschaft
Wieder, Mensch, dein Antlitz sehn.

[1]) Hier wäre der Punkt, wo eine Untersuchung über den überraschend engen Zusammenhang von Expressionismus und Barock, der in der Lyrik besonders deutlich ist, einzusetzen hätte.



Steigt, ihr Völker, aus der Blöße
Wieder auf zur Menschlichkeit;
In dem Anblick eurer Größe
Rettet die verlorne Zeit! (Hasenclever, An die Freunde.[1])

Der Dichter soll nicht mehr sein Ich aussingen, er kann es nicht mehr, die Form seines lyrischen Wesens ist gesprengt, sein Individuum ist verschlungen von dem heißen Atem der neuen Prophetenmusik, allein die Erschütterung, das Programm, die neue Menschlichkeit singt sich aus. Die Stellung des Lyrikers ist völlig verändert:

Der Dichter träumt nicht mehr in blauen Buchten.
Er sieht aus Höfen helle Schwärme reiten.
Sein Fuß bedeckt die Leichen der Verruchten.
Sein Haupt erhebt sich, Völker zu begleiten.

Er wird ihr Führer sein. Er wird verkünden.
Die Flamme seines Wortes wird Musik.
Er wird den großen Bund der Staaten gründen.
Das Recht des Menschentums. Die Republik.
(Hasenclever, Der politische Dichter.)

Neue Aufgaben fordern neue Formen. Es fragt sich, ob die Lyrik wie wir sie kennen, durch die neue Weltanschauung nicht ausgeschaltet wird[2]), ob sie in der neuen Geistigkeit überhaupt noch möglich sein wird. Eine Weile noch wird die Berauschtheit an der neuen Idee sich lyrisch ausströmen. Es ist ein Behelf. Der lyrische Sprachleib ist zerstört, man leistet mit den Trümmern des alten Baus trümmerhafte Gebilde. Hat aber der neue Mensch sich seine Weltanschauung anverwandelt, ist sie seinem Wesen einbezogen als lebendige Funktion, so wird auch an die Stelle des Ideenrausches, der reinen Revolutionierungsfreude die Mission nach außen treten. Das Ethos wird aus dem Ich heraustreten und die Welt ergreifen. Die Entwicklung geht in Richtung auf Dostojewskij. Soll die Idee nicht anarchistisch zerfließen, sondern als geistige Politik sich des Daseins, der Erde bemächtigen, soll die Selbsterregung der menschlich-religiösen Pflicht weichen, die ihre Aufgaben nicht in sich, sondern in Welt und Menschheit sieht, so kann dies im Wort nur episch geschehen. Der Roman ist die neue Form der Zukunft. Dahinter aber wächst schon als Abbild der neuen Erde die Tragödie riesig empor.

[1]) Dies und das folgende Stück aus: Walter Hasenclever, Tod und Auferstehung, Leipzig 1917.

[2]) Werfel, der überragende Lyriker, schützt sich durch sein glühendes Christentum gegen die Auflösung des Ich, während Johannes R. Becher als größter Sprecher der Zeit die Zersprengung der Persönlichkeit bewußt zum Kern einer unerhört neuen und kühnen Sprachform macht und so die härteste Fügung hymnischer Berauschtheit noch übersteigert.



Bemerkungen.

Über den Maßstab in der bildenden Kunst.

Von

Walter Thomä.

Einen »Beitrag zur Geschichte des Maßstabproblems« gibt Karl Neumann im Repertorium für Kunstwissenschaft 1916 unter dem Titel: »Die Wahl des Platzes für Michelangelos David« usw.

Der David Michelangelos war von den Auftraggebern ursprünglich für den Florentiner Dom bestimmt. Kaum war die Arbeit fertig, so machte sich eine Bewegung geltend, die Figur dem Dom zu entziehen und anderwärts aufzustellen, und es ist zu vermuten, daß Michelangelo selbst der Vater dieses Gedankens war, nicht nur in »politisch-moralischer Absicht«, wie Vasari behauptet, sondern aus künstlerischen Rücksichten. Sicherlich hat irgend jemand, wahrscheinlich aber er selbst in seinem Bericht an den Rat gegen die Aufstellung am Dom Einspruch erhoben. Auf diesen Bericht hin, der uns verloren gegangen ist, wurde ein Ausschuß aus etwa dreißig florentinischen Künstlern gebildet und ihre Gutachten wurden protokolliert. Einige blieben bei der Aufstellung am Dom, andere waren für den Ratspalast, einige für die Loggien. Aber immer wieder wurde der Ruf nach dem Autor laut, der selbst am besten darüber entscheiden könne. Michelangelo nahm an der Sitzung nicht teil, zeigte sich auch nicht und wartete anscheinend den Regierungsbeschluß ab, der für die Aufstellung vor dem Ratspalast entschied. Mag er nun dabei mitgesprochen haben oder nicht, das Ergebnis hat sicherlich seinen Wünschen entsprochen. Auch war er der Überzeugung, daß Donatellos Judith, die auf dem Platze stand, durch den David zu ersetzen sei.

Die künstlerischen Gründe für Michelangelos Verhalten sieht Neumann in einer maßstäblichen Verrechnung der Figur mit ihrem architektonischen Hintergrunde, in einem Sieg antiker Gesinnung über die bisherige gotische. Die Alten kannten am Gebäude nur die *commodulatio* der Teile, die Gotiker aber nahmen Rücksicht auf menschliches Bedürfen. Hierin sah schon der Franzose Lassus (1845) eine Verschiedenheit in der Maßstabempfindung beider Stilrichtungen, und die Wiedergeburt des antiken Prinzips ist auch bestimmend für die Wahl des Platzes zum David, und später noch für die anderen Maßregeln, welche mit der Anbringung der Figuren an der sixtinischen Decke und an den Mediceergräbern verbunden sind. Das Jahr 1504 aber ist nach Neumann der Zeitpunkt, an dem dies neue, dem antiken verwandte Empfinden zum ersten Male in der neueren Kunstgeschichte zur Geltung kommt.

Die Anschauungen über relativen und absoluten Maßstab bedürfen einer Nachprüfung. Ich liefere hier einen Beitrag dazu. Ich beginne mit den allgemeinsten Grundsätzen, nach denen der Maßstab, vornehmlich in der Baukunst, sich eine Mitwirkung im Gesamteindruck sichert.



Die formale Wirkung eines Werkes der bildenden Kunst beruht auf den Größenverhältnissen seiner Glieder untereinander. An einem Gebäude z. B. wirkt das Verhältnis zwischen Höhe und Breite, zwischen geschlossener Mauerfläche und Maueröffnung, zwischen Säule und Interkolumnium. Solche Größen werden relativ genannt; irgend ein kleineres oder mittleres Bauglied dient als Maßstab, mit dem das Auge die übrigen mißt, z. B. die Säule oder der Quaderstein; oder es wird die Breite an die Höhe angelegt, oder umgekehrt. Zu Zeiten klassizistischer Kunsterstarrung wurden die Maße sogar in feste Verhältnisse gespannt, als Maßeinheit galt zeitweilig der untere Säulendurchmesser, und man nannte ihn den Modul. Für das Auge dient niemals ein solches Abstraktum, sondern die allgemeine Erscheinung kleinerer Glieder, z. B. einer Säule, als Maßstab.

Die Wirkung eines Werkes der bildenden Kunst wird aber mitbedingt durch seine sogenannten absoluten Maße, d. h. durch das Verhältnis seiner Größe zu der Größe des betrachtenden Menschen oder derjenigen Dinge, welche an den Menschen gebunden sind. Auch dieses Maß ist eigentlich etwas Relatives (keine Größe ist ohne Relation verständlich), aber man nennt sie absolut, weil der Maßstab außerhalb des Werkes liegt, und wir wollen diesen Namen beibehalten.

Die einfachste Aufgabe der Baukunst ist der Wohnraum; auch er hat eine absolute Größe, die seine Wirkung mitbestimmt. Diese richtig einzuschätzen, ist nicht schwer, weil der Wohnraum genug anthropometrische Bauglieder enthält. Denn abgesehen von den Personen selbst, welche sich im Raume befinden, und von den eingestellten Möbeln, sind Türen und Fenster, Herde, Heizkörper, Brunnen und dergleichen der menschlichen Größe angepaßt.

Die nächste Aufgabe der Baukunst ist eine Vergrößerung der Wohnung in der Weise, daß viele Räume neben oder übereinander angeordnet werden. An der Größenschätzung ändert dies nichts, denn an Türen und Fenstern wächst nicht das Maß, sondern nur die Zahl, und in der Höhe entstehen die Geschosse.

Nun gibt es aber noch eine zweite Vergrößerungsaufgabe der Baukunst: das Schema des Wohnraumes als eines Aufenthaltsortes für einen oder wenige Menschen soll so vergrößert werden, daß ein Saal entsteht, ein Versammlungsort für eine größere Menschenmenge, sei es für Zwecke der Religion, der Schauspielkunst, der Musik, der Politik, oder der Gerichtsbarkeit. Dann sind zwei Prinzipien zugleich wirksam, welche die Form des Saalbaus bestimmen: das Prinzip der rein proportionalen Vergrößerung, und das der Beibehaltung der anthropometrischen Bauglieder. Beide wirken neben- und ineinander; die Höhe und Breite des Raumes nimmt zunächst zu, die Mauern werden stärker, dagegen bleiben Tische, Bänke, Brüstungen und Treppenstufen unverändert, und was die Türen und Fenster betrifft, so wächst ihre Größe etwas und ihre Zahl etwas; ihre Größe wächst also mit einer gewissen Zurückhaltung.

Diese beiden Prinzipien, das der rein proportionalen Vergrößerung und das der Beibehaltung der anthropometrischen Bauglieder sind aber nicht die einzigen, welche die Form des großen Gebäudes, des Saalbaus, modifizieren, es kommt noch ein drittes, konstruktives Prinzip hinzu. Jede Pflanze, die wächst, vergrößert sich nicht rein proportional, sondern vermehrt durch Teilung die Zahl ihrer Äste und Zweige, und jedes Wachstum am Gebäude führt aus konstruktiven Gründen ebenfalls zu einer Teilung, am meisten im Grundriß. Mit der Größe vermehren sich nämlich die Schwierigkeiten der Raumüberdeckung, mag sie gerade oder gewölbt sein, es kommt zur Teilung in Schiffe, zu Innenstützen, die außerdem mit der Größenzunahme zahlreicher und schlanker werden, also zu einer Gliederung in mittlere Räume und Bauglieder, die nicht wie beim Wohnhaus a s Addition aufzu-

fassen ist, sondern als Division. Auch Zahl und Größe der Türen und Fenster wird dadurch mit beeinflußt, ganz unabhängig vom Einfluß des Gebäudezweckes, es werden im allgemeinen schon aus konstruktiven Gründen mehr Türen und Fenster werden, als unbedingt nötig sind, und die großen Fenster und Türen wieder werden eine Untergliederung zeigen, weil man so große Glasscheiben und Türflügel nicht anfertigen kann oder will. Alle diese konstruktiven Gründe wirken zurückhaltend auf die rein proportionale Vergrößerung, wirken also in einem ähnlichen Sinne, wie die Beibehaltung der Größe der anthropometrischen Bauglieder.

In welcher Weise erhält man an dem so entstandenen großen Gebäude die absolute Größe ihrer Mitwirkung? Sie kann eine solche nur erhalten, wenn sie dem betrachtenden Menschen zum Bewußtsein kommt; er muß in der Lage sein, sich selbst oder überhaupt menschliche Körpergröße und menschliche Spielräume an das Werk anzulegen. Ist also der Raum menschenleer, so sind es die anthropometrischen Bauglieder, welche als Maßstäbe dienen, und die stärkere Gliederung des Baus kommt dieser Messung zu Hilfe, das Gebäude erscheint in der wahren Größe und wirkt dadurch monumental.

Aber auch an einem solchen gut konstruierten und praktisch entworfenen Gebäude kann, wenn es sehr groß ist, der Maßstab verloren gehen, die Maße wirken unsicher und schwankend, ein Glied beeinflußt das andere und umgekehrt, es entsteht Wechselmessung. Außerdem aber geht bei großen Gebäuden zuweilen die Größenwirkung verloren, es erscheint zu klein. Das hat einen eigenen Grund. Die kleinsten anthropometrischen Bauglieder nämlich genügen nicht mehr zum Messen, sie sind selbst relativ zu klein, es fehlt an mittleren Maßstäben, die zwischen die kleinen und das Ganze eingeschoben sein müßten. Der Baumeister tut dann gut, durch Gruppierung und unter Benutzung der konstruktiven Großgliederung solche mittlere Maße zu schaffen, also von unten herauf die Addition, von oben herab die Division an den Gebäudeteilen zu Rate zu ziehen. Er muß dem Auge Gelegenheit geben, von der Tür, der Treppe, dem Tisch auf einen nächst größeren Rahmen und von diesem auf das Ganze zu schließen. Dieser Zweck ist also ein Wahrheitszweck, er dient als Korrektur; es ist einleuchtend, daß die gleichen Mittel auch der Täuschung dienen können, z. B. die Größe zu übertreiben, etwas zu kleines zu vergrößern; indessen hat die Täuschung stets den Nachteil, daß ihr leicht eine Enttäuschung folgt, wenn der Beschauer den richtigen Standpunkt gefunden hat.

Der Maßstab in der gotischen Baukunst.

Die christliche Kirche gotischen Stils ist ein Saalbau, bei dem alle die erörterten Prinzipien wirksam gewesen sind. Einmal hat die proportionale Vergrößerung stattgefunden: Je größer die Kirche, desto größer werden die Arkaden, desto stärker die Pfeiler, desto größer im allgemeinen auch die Portale und Fenster, wenn auch diese mit dem Wachstum der Kirche nicht ganz Schritt halten. Sodann sind alle Erfordernisse der Liturgie, alle Kultglieder im größeren Gebäude in der ursprünglichen Größe beibehalten worden: Altäre, Lesepulte, Taufsteine, Brüstungen, Bänke und Treppenstufen; sie konnten gar nicht anders werden als sie schon waren. Zurückhaltend wirkt dieses Prinzip auch noch auf die Mitvergrößerung der Portale, indem diese ihren Sinn als Menschendurchlässe behalten.

Dazu kommt drittens die Änderung der Proportionen aus konstruktiven Gründen. Es entstehen mehr Schiffe, also auch mehr Pfeiler, die Pfeiler bekommen mehr Dienste, die Maßwerkfenster erhalten mehr Glieder. Eigentümlich ist hier noch die Betonung der Vertikalteilung; sie führt dazu, daß der Pfeiler keinen zusammen-

fassenden Kämpfer hat, sondern viele kleine Kapitäle, gleichsam Verkröpfungen des gemeinsamen Kämpfers. Die Folge ist, daß die Kapitäle und ihre naturalistischen Blattreihen sich nicht wesentlich vergrößern. Aus demselben Grunde werden die Basen der Pfeiler nicht wesentlich höher.

Fragen wir also nach der Größenwirkung des christlich gotischen Kirchenbaus, so gilt, daß sie dem Betrachter zum Bewußtsein kommt, weil die kleinsten Maßstäbe erhalten bleiben, und es auch nicht an Zwischenmaßstäben fehlt. Am Äußeren der Kirche spielen die Turmgeschosse mit ihren Galerien eine Vermittlerrolle. Ich glaube aber kaum, daß der gotische Baumeister diese Mittel bewußt oder aus einem eigenen »Maßstabempfinden« heraus angewendet hat; sie ergaben sich aus bautechnischen Notwendigkeiten.

Der Maßstab am griechischen Tempel.

Etwas anders als bei der gotischen christlichen Kirche liegen die Dinge beim griechischen Tempel. Auch dieser hatte die Form eines Saalbaus, aber sein »praktischer Zweck« war ein solcher, bei dem die Beziehung zum Menschen fehlte. Er war kein Kultgebäude, kein Versammlungsort, sondern das Haus des Gottes; eine richtige Empfindung seiner absoluten Maße haben wir zunächst nur, wenn er mäßig groß ist. Nun kommt es aber auch hier vor, daß die Aufgabe besteht, ein größeres Gebäude zu errichten; nicht einer größeren Besuchermenge zuliebe, sondern als Selbstzweck, vielleicht um den Gott mehr zu ehren, günstiger zu stimmen, vielleicht auch um den Reichtum des bauenden Stadtstaates den Fremden zu Gemüte zu führen, ein Zweck, der gewiß auch in der Gotik nicht ganz ausgeschaltet gewesen ist. Dann treten nicht drei, sondern nur zwei formbildende Prinzipien auf, erstens die rein proportionale Vergrößerung und zweitens die Änderungen der Proportionen aus konstruktiven Gründen.

Die rein proportionale Vergrößerung ist dieselbe wie in der Gotik. Die Räume werden höher und weiter, die Stützen, die Säulen, werden stärker und höher zugleich; Basis und Kapitäl, die nicht senkrecht gegliedert sind, wachsen entsprechend mit, der Haupteingang wird größer, als hätte man sich den Gott größer vorgestellt, und die Stylobatstufen sind »nicht für menschliche Schritte«, also in ihrem Wachstum ganz unabhängig.

Die Änderungen der Proportionen finden aus konstruktiven Gründen genau wie in der Gotik statt, und wieder am stärksten im Grundriß. Allzugroße Raumweiten lassen sich nicht überdecken, es entstehen mehr Schiffe, also auch im Innern mehr Säulen, desgleichen im Außeren, aus dem Monopteros wird der Dipteros usw. Was den Aufriß betrifft, so ändert sich infolge der Zunahme der Zahl der Säulen ihre Schlankheit. Sie werden zwar, absolut gemessen, dicker, aber nur wenig, sie werden dann je höher, desto schlanker[1]):

Korinth	Höhe	7,11	m	Verhältnis	1 : 4,06
Propyläen . . .	„	8,86	„	„	1 : 5,6
Nemea	„	9,917	„	„	1 : 6,5

Also bleiben die Proportionen, ebenso wie in der Gotik, am großen Tempel nicht genau dieselben wie am kleinen.

Wichtiger als diese Tatsache ist aber am griechischen Tempel die, daß es an anthropometrischen Baugliedern rituellen Ursprungs fehlt, vor allem an der als Durchgang aufgefaßten Türe. Es lag für den griechischen Baumeister kein praktischer Grund vor, von den langsam entwickelten und fein ausgedachten

[1]) Nach Durm, Baukunst der Griechen 1910.



Proportionen abzuweichen; er baute ja das Haus mehr für den Gott als für die Menschen [1]). Deshalb mußte an größeren Bauten, z. B. am Didymaion zu Milet, der Maßstab verloren gehen, und wir können vermuten, daß uns das Gebäude zu klein erschienen wäre. Sollten aber die Griechen nicht dasselbe Gefühl gehabt haben? Wir kennen die Ausstattung und Umgebung ihrer Tempel zu wenig. Sicherlich hätten sie, wenn ihre Entwicklung ungehemmt weitergegangen wäre, für solche Riesenbauten die Mittel, Maßstäbe bzw. Zwischenmaßstäbe zu schaffen, auch noch gefunden. An Einzelversuchen dazu fehlte es nicht. So hat z. B. das Artemision zu Ephesos einen mit Figurenreliefs geschmückten Schaft und Säulenstuhl. Hier ist eine Lösung gefunden, wenn ich auch zugeben muß, daß der Gedanke anderen Ursprungs ist, und schon dem älteren und kleineren Tempel eignete. Ich bezweifle aber gar nicht, daß das Artemision im Unterschied vom Didymaion auf Grund dieser Eigentümlichkeiten den richtigen monumentalen Größeneindruck machte.

Ich glaube also, daß das rein künstlerische »Maßstabempfinden« der Griechen und Gotiker keineswegs diametral entgegengesetzt war, sondern daß der Gebäudezweck allein schon zur Erklärung des Unterschiedes ausreicht, wozu noch kommt, daß die Gotik vertikale Glieder betonte und keine Balken, sondern Bogen und Gewölbe hatte. Griechen und Gotiker gingen in dem, was allgemein und selbstverständlich ist, nicht auseinander; beide wußten genau, was die Vergrößerung für Änderungen bedingt.

Der Maßstab in der Baukunst der Hochrenaissance.

Die Baumeister von St. Peter seit Bramante standen unter dem Einflusse zweier Prinzipien, die sich bekämpften, dann miteinander verbanden, aber niemals harmonisch zu verschmelzen vermochten: man hat sie das christlich-mittelalterliche und das antike Prinzip genannt. Verschieden ist bei beiden die Auffassung des Gebäudezwecks und dann auch die Kunstanschauung. Das christliche Prinzip verlangte eine Kultkirche, möglichst vom Grundriß der Basilika, und künstlerisch eine Unterordnung aller Tendenzen unter diesen Zweck. Das sogenannte antike Prinzip war nicht an den Griechen, sondern an den Römern orientiert, ignorierte den Kultzweck, verlangte nach dem Zentralbau, strebte also mit dem Bau ein Denkmal zu errichten, vielleicht der völkerbeherrschenden Kirche, vielleicht auch der Religion, vielleicht auch der eigenen Kunst. Dieses Denkmal hatte viel von einem Kunstexperiment, von einem Phantasiegebilde mit Selbstzweck, und dazu gesellt sich eine neue Kunstanschauung, der Drang nach dem Starken und Mächtigen, nach einem Mitsprechenlassen der absoluten Größe, welcher dann schließlich zu unmotivierten Massenanhäufungen und damit zum Barock geführt hat. Dieses »antike« Prinzip ist also nicht dasselbe, das den griechischen Tempel baute und dem Didymaion seine Größe gab. Der Tempel bleibt ein Haus des Gottes und enthält seine Kolossalfigur an zentraler Stelle. In St. Peter dachte man niemals daran, etwa eine Kolossalfigur Christi über den Hauptaltar zu stellen, so oft auch heilige Personen gemalt und gemeißelt in Überlebensgröße vorkommen. Demnach ist St. Peter, auch soweit es aus antikem Prinzip entstanden ist, etwas vom griechischen Tempel Verschiedenes, einmal in der Erfüllung des Zwecks, und zweitens in dem Größenbestreben; denn mit St. Peter verglichen ist auch das Didymaion kein Riese mehr, am allerwenigsten an Höhe und Großräumigkeit. Infolgedessen ist auch dort der Maßstab verloren gegangen, es fehlt nicht an kleinen, wohl aber an mittleren

---

[1]) Es war allerdings mehr ein Gehäuse als ein Haus.

Gliedern, und hier sind die Mißverhältnisse zwischen Schein und Wirklichkeit schreiend, die Kirche erscheint zu klein, erst eine Menschenmenge läßt St. Peter wachsen.

Dieser Fehler ist, so scheint es, erst der folgenden Generation zum Bewußtsein gekommen, und dieser blieb nichts übrig, als geeignete Bauglieder mittlerer Größe nachträglich hinzuzufügen. Bernini fand zwei Aufgaben vor, nämlich dem Kuppelraum und der Fassade ihren Maßstab zu geben. Im Kuppelraum wählte er das selbst schon kolossale Tabernakel, und für dieses die gewundene Säule, nicht nur des Reichtums wegen, sondern weil die Säule dadurch für das Auge in Stücke zerfällt, und dadurch noch mehr geeignet wird, zwischen der Menschengröße und der des Raumes zu vermitteln. Ganz scheint er seinen Zweck nicht erreicht zu haben, denn heute noch wirkt St. Peter zu klein, und es hat daher C. Neumann die Meinung ausgesprochen, daß er mit der »Eigenwilligkeit« seiner Formen alle Verhältnisvergleichung habe unmöglich machen wollen [1]). Zugegeben, daß er den Raum etwas mit Spektakel füllt, und dadurch von der Kuppel ablenkt; aber wenn dies sein einziger Zweck gewesen wäre, hätte er doch der Kirche einen schlechten Dienst geleistet. Vielmehr ersetzt hier nur der Reichtum die Größe [2]), oder unterstützt sie. Die andere Aufgabe war, die Fassade in der richtigen Größe, allerdings nur der richtigen Höhe, wirken zu lassen; das Mittel waren die Kolonnaden mit Säulen von etwa der halben Höhe. Die Breite wünschte Bernini nicht zu betonen, da sie genügend zur Geltung kam. Also auch in der Hochrenaissance ist das Versagen der Maßstabempfindung eine vorübergehende Erscheinung, ein Irrtum gleichsam, sonst hätte man nicht schon so bald nach einer Korrektur gesucht. Anders wäre die Sache, wenn der Fehler viel länger unbemerkt geblieben wäre.

Der Maßstab in der Figurenkunst.

Auch die Wirkung der Figur beruht auf Verhältnissen, und auch an ihr wirken die absoluten Maße mit, und zwar in zweierlei Weise: Schon am lebenden Menschen haben wir, also im Bereich des Möglichen, das Normale, das Hünenhafte und das Zwerghafte. Außerdem haben wir an der Kunstfigur, also über den Bereich des Möglichen hinaus, die Lebensgröße, die Über- und die Unterlebensgröße. Hieraus ergeben sich auch zweierlei Reflexionen messender Art.

Haben wir einen lebenden Menschen unbekleidet und isoliert vor uns, so gibt es bestimmte Körperteile, die wir glauben, am richtigsten beurteilen zu können und die wir deshalb als Maßstäbe anlegen, so z. B. den Kopf. Hat der Körper mehr als eine gewisse Zahl von Kopflängen, so erscheint er groß, in kräftiger Form hünenhaft; man denkt nicht daran, daß ja der Kopf selbst unternormal sein könnte. Am Kopf wiederum ist es die Nase oder die Augenbreite, die als Maß dient, danach erscheint das Gesicht lang und breit. Sehen wir vom Kopf ab, so wird bei Beurteilung der Breite des Körpers die Länge als Maßstab genommen, mitunter aber auch das Umgekehrte. Eine größere Breite läßt den Menschen kleiner erscheinen, eine größere Schlankheit größer als den Durchschnitt, oder ein großer Mensch erscheint zu schmal, ein kleiner zu breit. Auch hier also beeinflussen sich die Glieder gegenseitig, es findet eine Wechselmessung statt.

Haben wir aber Kunstfiguren vor uns, so entstehen zwei messende geistige Tätigkeiten: wir beurteilen die absolute Größe der Figur unter Einschalten der Vorstellung, daß es ein lebender Mensch wäre, also unter Übertragung seiner Maße

[1]) A. a. O. S. 21.

[2]) Vgl. Gurlitt, Barockstil in Italien S. 335.

in die Lebensgröße; sie ist dann wieder hünenhaft oder zwerghaft. Oder wir beurteilen die absolute Größe der Figur, wie sie ist, also ohne Einschalten dieser Vorstellung, sie ist dann monumental oder intim, und dergleichen. Eine solche Trennung in zwei Reflexionen hat in der Baukunst keinen Sinn, denn das Gebäude ist ein Gebilde von eigenem Leben, die Figur aber ist ein Bild, ein vergrößertes oder verkleinertes Bild des Menschen, und der Mensch hat mittlere Körpermaße von mäßigen Schwankungen.

Uns interessiert hier nur die zweite Frage, wie die überlebensgroße Kunstfigur ihre absolute Größe zur Geltung bringt, welche Maßstäbe geeignet sind, zwischen dem betrachtenden Menschen und der Figur zu vermitteln. Sie können nicht wie in der Baukunst Teile des Gebildes sein, sondern nur außerhalb seiner liegen, wenn sie auch der Kleidung, dem Schmuck angehören sollten.

Die Kolossalfiguren der Antike hatten solche Maßstabelemente. Die Athene Parthenos hatte eine kleine Nike in der Hand, ihr Schild trug figürliche Reliefs, ihr Helm war vielteilig; diese Mittel genügten völlig, die Größe der Figur zum Bewußtsein zu bringen. Über nackte antike Kolossalfiguren sind wir nicht ausreichend unterrichtet. In der christlichen Kirche fiel dieses Hauptbild fort, also sind es religiöse Anschauungen, welche hier der Monumentalplastik den Boden abgraben; dagegen ließen sich Mosaiken und Glasfensterfiguren recht gut in großem Maßstabe ausführen. Erst in der Hochrenaissance und dem beginnenden Barock ergreift die allgemeine Vergrößerungssucht auch die Figuren, und jetzt erst wird die Frage aktuell, wie man diese zum Menschen ins richtige Verhältnis zu bringen habe.

Bei einer nackten Kolossalfigur, wie dem David Michelangelos, kamen als Mittel nur der Sockel und der Hintergrund in Betracht. Sollte die Figur richtig wirken, so mußte sie vor einem vielgliedrigen Gebäude stehen, das selbst schon Maßstäbe an sich trug, z. B. dem gotischen Dom zu Florenz. Sollte sie größer wirken, so gehörte sie in einen einengenden Rahmen, eine Nische z. B., oder der Hintergrund mußte selbst durch täuschende Mittel baulicher Art größer erscheinen. Sollte aber die Größe der Figur unterdrückt werden, so gehörte sie vor eine Kolossalarchitektur im Stile von St. Peter. Endlich kam noch die kahle Mauer als Hintergrund in Frage, die an sich neutral wirkt, und infolgedessen die Figur in der Größenwirkung gleichsam sich selbst überläßt; die Kolossalfigur mußte dann mangels genügender Maßstäbe zu klein wirken, außerdem aber mußte die Größenschätzung unsicher werden.

Die Künstler von Florenz haben Gutachten für diese und jene Aufstellung abgegeben, aber sie vergaßen hinzuzufügen, von welchem Grundsatze sie ausgingen: ob sie der Figur ihre Größe lassen oder sie unterdrücken wollten; und von Michelangelo selbst ist nicht überliefert, ob er einen solchen Grundsatz jemals ausgesprochen hat. Wenn er aber den David nicht am Dom, sondern vor dem Ratspalast aufzustellen wünschte, so kann er nur die Absicht gehabt haben, seine Größe nicht zu betonen — das ist eine negative Absicht —, vielleicht sogar etwas zu unterdrücken, besser noch: ihre Wirkung für den Beschauer offen zu lassen, sie zu neutralisieren. C. Neumann nennt es »normalisieren«, doch glaube ich, daß diese Wirkung durch den Palast als Ganzes ausgeübt wird. Vielleicht sollte das verhüllt Unruhige, das beginnend Barocke der Figur dadurch zur Geltung kommen.

Der Maßstab in der graphischen Kunst.

Auch bei einem graphischen Blatt, z. B. einer Federzeichnung, ist natürlich die absolute Größe für die Wirkung mitbestimmend. Die absolute Größe wird aber nur richtig empfunden, wenn im Blatte selbst unveränderliche Elemente enthalten

sind, die zwischen dem Menschen und dem Ganzen vermitteln, nur als Maßstäbe dienen können. Solche Elemente sind in der Strichzeichnung (wozu auch Holzschnitt, Kupferstich und Radierung gehören) die Linien, die man aus der üblichen Betrachtungsentfernung sehr wohl zu sehen und zu empfinden pflegt. Diese Linien, die sich, man kann sagen, periodisch wiederholen (besonders im Kupferstich ist dies der Fall), haben eine bestimmte übliche, vom Werkzeug und der menschlichen Hand abhängige Größe, sowohl Dicke als Länge; die Dicke beträgt durchschnittlich $^1/_3$—$^1/_6$ mm, die Länge ist nicht größer, als es der Hand bequem ist, den Strich zu ziehen. Dadurch, daß diese Linien periodisch wiederkehren, wirken sie etwa wie die Quaderschichten einer Mauer, z. B. einer Ziegelmauer, deren Elemente die Normalziegel sind, sie vermitteln zwischen der Empfindung des Menschen und der Größe des Blattes.

Wenn nun das Blatt eine gewisse Größe überschreitet, so sind diese Linien relativ zu klein, um noch als Maßstäbe zu dienen, und der Größeneindruck wird unsicher. Es bleibt dann nur der Ausweg, mittlere Maßstäbe einzuschalten, indem man die Linien irgendwie zu größeren Gruppen zusammenfaßt, wozu ja der Gegenstand der Darstellung mitunter Gelegenheit gibt. Da dies aber nicht immer der Fall ist, so führt die genannte Beobachtung (neben anderen Ursachen) dazu, die Maße graphischer Blätter in gewissen Grenzen zu halten, sie nicht über eine gewisse Größe auszudehnen.

Wenn also ein Künstler eine Strichzeichnung (Federzeichnung) angefertigt hat, und entdeckt, daß sie zu groß beziehungsweise zu leer ist, daß die Linien sich in der Fläche verlieren, so muß er die Federzeichnung wiederholen, und zwar mit derselben Feder in kleinerem Maßstabe, ohne die Strichzahl zu verringern, oder in gleicher Größe mit stärkerer Feder; dadurch stellt er die Beziehung zwischen dem Element und der Blattgröße wieder her. Anderseits kann er durch Wahl einer kleineren Feder bei unverändertem Maßstab das Blatt größer wirken lassen, wenn die Linien etwas gruppiert sind.

Eine hierzu reziproke Wirkung aber tritt ein, wenn die Strichzeichnung, wie dies im Buchgewerbe üblich ist, photographisch, also proportional verkleinert oder vergrößert wird. Dann ändert sich das Verhältnis zwischen Element und Blattgröße nicht, aber das Element, die Linie, verliert ihre Beziehung zum Menschen, ihren Charakter als Maßstab, und es entsteht wieder eine Unsicherheit. Man hat Strichzeichnungen von Menzel sowohl verkleinert (kleine Ausgabe des illustrierten »Zerbrochenen Krugs«) wie vergrößert (Illustrationen zu Kuglers Friedrich dem Großen). Beides ist nicht ohne Verlust abgegangen, und zwar betrifft der Verlust das Herausfühlen des Persönlichen, Handschriftlichen des Künstlers. Die Kunstübung der Strichzeichnung hängt zu innig mit der des Schreibens oder Stechens zusammen, als daß der Betrachter sie völlig absolut verstehen könnte. Darum ist auch die Sgraffitomalerei keine einwandfreie Kunst, obschon sie unter anderen Bedingungen entsteht, sie ist etwas wie eine photographische Vergrößerung einer Handzeichnung. An modernen Plakaten wird man niemals Tonlinien als Schattenangabe finden. Die absolute Größe des graphischen Blattes, die natürlich seine Wirkung beeinflußt, muß dann an anderen Maßstäben gemessen werden, die außerhalb des Blattes in der Umgebung zu suchen sind.

Das sichtbare Unsichtbare.

Von

Mela Escherich.

In der Kunst kann die Darstellung Gottes nichts anderes sein, als die Darstellung des Menschen. Manche Religionen sind vor dieser Konsequenz zurückgeschreckt und stellten deshalb die Forderung auf: Du sollst dir von Gott kein Bild machen. So am schroffsten der Islam, dessen religiöse Kunst daher ganz auf Symbolik angewiesen ist. Mehr oder minder aber gipfelt jede hochentwickelte Gottesverehrung in dieser Forderung: Buddhismus, Neuplatonismus, Gnosis, christliche Mystik. Es entspricht dagegen der Größe des christlichen Gedankens, daß die zu völliger Vergeistigung gesteigerte Gottschauung, wie sie Meister Eckhart fordert, wie sie Dante schildert, als unentbehrliche Begleiterscheinung eine materienfrohe Sakralkunst zeitigt. Die Zulassung der Kunst liegt im Hauptdogma des Christentums begründet. Dem Satz: Gott ist ein Geist, steht gegenüber: »Das Wort ward Fleisch und wohnte unter uns und wir sahen seine Herrlichkeit.«

Dieses Dogma der Gottessichtbarkeit ist die Sanktionierung der der menschlichen Vorstellung eigenen Umbildung des Unsichtbaren in sichtbare und menschliche Erscheinung. Es ist zugleich eine Aufforderung an die Kunst, sich mit dem religiösen Problem zu beschäftigen. Gleichwohl gab die Entstehung des Christentums nicht sofort den Auftakt zur Entwicklung einer neuen Kunst. Das geistliche Problem war inmitten der alternden Antike etwas so Unerhörtes, daß es vieler Jahrhunderte bedurfte, bis sich die neuen Ideen so weit geklärt und beruhigt hatten, daß sie zu künstlerischer Ausdrucksgestaltung gelangen konnten.

Der Hauptgegenstand der christlichen Kunst wurde Christus. Christus der Mensch. Christus als Kind, als Lehrer, als Leidender, als Toter, als Auferstandener. Bis zum 16. Jahrhundert herrschte — mit Ausnahme von Konrad Witz, der in seinem Genfer Altarwerk eine spirituale Auffassung des Johannesevangeliums versucht — kein andrer Begriff, als den Gottmenschen ausschließlich menschlich darzustellen. Wichtig ist darüber Dürers Ausspruch: »Plinius schreibt, daß die alten Maler und Bildhauer, als Apelles, Protogenes und die andern, gar kunstvoll beschrieben haben, wie man ein wohlgestaltetes Gliedermaß der Menschen machen soll. Nun ist es wohl möglich, daß solche edle Bücher im Anfang der Kirche unterdrückt und ausgetilgt worden seien, um der Abgötterei willen. Denn sie haben gesagt, der Jupiter soll eine solche Proportion haben, der Apollo eine andere, die Venus soll so sein und der Herkules so; desgleichen mit den andern allen. Sollte dem also gewesen sein und wäre ich zu derselben Zeit zugegen gewesen, so hätte ich gesprochen: O lieben heiligen Herrn und Väter! um des Bösen willen wollet die edle erfundene Kunst, die da durch große Mühe und Arbeit zusammengebracht ist, nicht so jämmerlich unterdrücken und gar töten, denn die Kunst ist groß und schwer, und wir mögen und wollen sie lieber mit großen Ehren in das Lob Gottes wenden; denn in gleicher Weise wie sie die schönste Gestalt eines Menschen ihrem Abgott Apollo zugemessen haben, also wollen wir dieselben Maße brauchen zu Christo dem Herren, der der schönste aller Welt ist.«

Schon die Mystik rühmt Jesus als den schönsten Menschen, den lieblichen, minniglichen Bräutigam der Königin Seele. Die Mystikerinnen loben sein Antlitz, seine Gestalt, seine Hände, seine Füße. So schildert ihn die Kunst, bald in zierlicher, bald in heldischer Erscheinung; aber immer rein menschlich.

Den ersten Versuch der Vergöttlichung unternahm Grünewald in seiner Isenheimer Auferstehung. Vielleicht reizte ihn zumeist das koloristische Problem: die Lösung von Form und Farbe im Licht. Daraus ergab sich eigentlich von selbst das seelische Motiv, die Entmaterialisierung. Die Gestalt beginnt im Augenblick des Auffahrens in ihren oberen Teilen in Glanzlicht überzugehen. Ein Versuch, der mehr interessiert als befriedigt. Man hat im Grunde — trotz aller bezaubernden Schönheit des Bildes! — das Gefühl, daß hier die Mittel des Mittelalters überschritten und andre doch noch nicht gefunden sind. Und betrachtet man z. B. dagegen Raffaels Verklärung, wo das Wunderbare ohne jedes Ringen nach neuen Mitteln geschildert ist, so fällt das Urteil nicht zugunsten Grünewalds aus. Aus Raffaels Christus weht uns trotz kernfester Körperlichkeit das Göttliche an, während bei Grünewald eher eine zauberhafte Wirkung erzielt ist.

Was Grünewald wollte — sofern wir uns anmaßen dürfen zu raten, was ein Künstler will! — hat Rembrandt erreicht. Dank einer anderen Technik konnte er durch Lichtgebungen Wirkungen erzielen, die vorher nicht ausdrückbar waren. Diese Technik, vereint mit der ergreifenden Sprache des Herzens, machte Rembrandt zum einzigartigen Darsteller des Ethischen. Das Göttliche deckt sich bei ihm allein mit dem Sittlichen. Aber trotzdem läßt es sich nicht verhehlen, daß auch Rembrandt die Grenze vom Göttlichen zum Zauber- und Spukhaften des öftern überschritt. Die große Auferweckung des Lazarus ist nicht frei von theatralischem Pathos. Das Wunderlicht, das die Grabeshöhle füllt, könnte dem Apparat eines Magiers entstammen. Auch die Emausszene (Radierung von 1654) steht unter Zauberstimmung. Im »Opfer Manoah's« aber, wo die Erscheinung des Übernatürlichen glaubhaft wirkt, ist aus dem Himmlischen eine Spukgestalt geworden. Der Engel des Herrn ein Gespenst! Wenn nicht die tiefe, innige Andacht der beiden Knienden die Szene erklärte, würden wir sie ganz anders auslegen. Rembrandt hat den Kontakt mit der Märchengläubigkeit des Mittelalters, die das Übernatürliche natürlich behandelte, völlig verloren. In seiner »Verkündigung an die Hirten« flüchten die Hirten samt dem Vieh in hellem Schrecken vor den Engeln. Und selbst in der legendär erzählten Tobiasgeschichte geht der Engel mit seinen übergroßen Flügeln gespenstisch um, und als er plötzlich auf und davonfliegt, bellt ihm des Tobias Hund wütend nach. Es ist kein Friede mehr zwischen Gott und Welt.

Befriedigender, ästhetisch wie religiös, ist gegenüber Rembrandt die mittelalterliche Auffassung. Das Übernatürliche ist nur natürlich darstellbar. Eine leise Abneigung macht sich darum bei manchen mittelalterlichen Künstlern schon gegen den Heiligenschein geltend. Sie materialisieren ihn: machen dicke Tellerscheiben aus ihm oder goldfunkelnde Räder oder juwelenbesetzte Reifen. Und schließlich lassen sie ihn ganz weg.

Auch Unnatürliches, wie z. B. die Himmelfahrt, suchen die mittelalterlichen Meister, besonders die Deutschen zu umgehen. Den, nicht wie bei den Engeln durch Flügel motivierten Vorgang des Aufschwebens eines menschlichen Körpers verdecken sie mit Vorliebe durch eine Wolke, die nur die Füße des Auffahrenden sehen läßt. Nicht allein aus religiösen, sondern auch aus künstlerischen Gründen bürgerte sich die Darstellung des leidenden Christus stärker ein als jene des triumphierenden. Die Kunst suchte den Gottmenschen da auf, wo er am allermenschlichsten ihr entgegentrat.

Ungleich befangener stand sie den beiden andern göttlichen Personen gegenüber.

Gottvaters sichtbare Erscheinung hört eigentlich da auf, wo die Welt anfängt. Nach dem Sündenfall wird sie selten, nach der patriarchalischen Zeit außerordentlich. Im Neuen Testament erscheint Gottvater nicht mehr persönlich. Nur zweimal, bei

der Taufe und bei der Verklärung Christi erschallt seine Stimme. Die Kunst beschränkte sich zunächst — bis zum 13. Jahrhundert — auf seine in Wolken erscheinende Hand. Die Hand ist in der altchristlichen Symbolik Verbildlichung des Wortes, eine Aufgabe, die später das Spruchband übernimmt. Bei Christi Taufe, Verklärung, Gebet am Ölberg, Auferstehung und Himmelfahrt zeigt sich Gottvaters Hand: sprechend, segnend oder sogar herabgreifend, wie auf der Auferstehung eines altchristlichen Sarkophags in Lyon oder einem Elfenbeinrelief des 5. oder 6. Jahrhunderts im Münchener Nationalmuseum. Endlich aber erscheint Gottvater in menschlicher, zuerst in halber, dann in ganzer Gestalt. Im Mittelalter entwickelte sich dann die Vorstellung einer väterlichen Erscheinung. Sobald dieser Typus gewonnen war, verlor sich die Befangenheit. Die Kunst hatte die Menschwerdung Gottvaters gewagt. Nun wandelte der göttliche Greis auch bald unter den Menschen; wir sehen ihn bei der Grablegung und Beweinung sich in den Kreis der Trauernden mischen — Beweinungen von Jean Malwel, Hans Pleydenwurff, Hans Baldung —, er beschränkt sich nicht mehr, wie auf den Darstellungen der Verkündigung Mariä, Taufe, Kreuzigung und Kreuzabnahne Christi, auf das Herabschauen aus seinem Wolkenfenster. Und zu herrlicher Entwicklung gelangt nun das gottväterliche Wesen in den Gnadenstuhlbildern, den feierlichen Glorifikationen der Trinität.

Ungleich schwieriger war die Verkörperung der dritten Person, deren Bezeichnung »Heiliger Geist« an sich die Körperlichkeit ausschließt. Geister sind zwar auch die Engel, in denen die Kunst eine so unermeßliche Mannigfaltigkeit von Typen schuf. Aber eben diese Mannigfaltigkeit gab ihr die Freiheit. Hier konnte die Kunst erfinden, während ihr der dogmatischen Gestalt des göttlichen Prinzips gegenüber die Phantasie gebunden war. Versuche, den Heiligen Geist als Engel darzustellen, wurden wohl gemacht, befriedigten aber nicht; ebensowenig wie — entsprechend der Verkörperung der menschlichen Seele als kleines Figürchen — die Darstellung des Heiligen Geistes als Kind. Die Kunst fand für den Heiligen Geist keinen endgültigen menschlichen Typus und behielt deshalb im wesentlichen das Symbol bei, die Taube.

So entstand die Merkwürdigkeit, daß inmitten der vermenschlichten Welt des Himmels ein Wesen künstlerisch unerlöst blieb und, gleich dem jüngsten Bruder im Märchen von den sieben Schwanen, Vogel bleiben mußte.

Auf manchen Dreieinigkeitsdarstellungen finden wir, entsprechend dem Dogma von der Gleichheit der göttlichen Personen, diese als drei völlig gleiche Gestalten gebildet, meist mittleren Alters mit kurzen Spitzbärten; manchmal erscheint der Heilige Geist als Jüngling.

Daneben aber wird immer wieder die Symbolik zu Hilfe gezogen und es entstehen eigenartige Vermischungen von Bilddarstellung und Symbolik, wie z. B. Gottvater als Mensch, Gottsohn als Lamm, der Heilige Geist als Taube; Gottvater drei Ringe haltend; drei laufende Männer, die sich an Schopf und Hacken packen, zu einem Dreieck vereinigt; Kreuz (als Sohn), darüber Taube und Brustbild Gottvaters.

In zahlreichen Versuchen beschäftigten sich die Künstler auch damit, einen bestimmten figürlichen Trinitätstypus zu schaffen: Kopf mit drei Gesichtern, die zusammen nur zwei Augen haben (12.—14. Jahrhundert). Kopf mit drei Gesichtern, zuweilen in den drei Lebensaltern (böhmisch, russisch, deutsch). Dreiköpfige Figur (spanisch, italienisch, französisch). Drei zusammengewachsene Halbfiguren (Wandgemälde in Bozen). Halbfigur mit vier Augen in drei nebeneinanderstehenden Köpfen (französische Miniatur von 1524).

Versuche, die an die Ungeheuerlichkeiten von Götzenbildern erinnern, und wohl

schon ihrerzeit, als dem christlichen Gefühl nicht genügend, im allgemeinen abgelehnt wurden.

Selbst eine so sinnige Lösung wie das französische Mantelmotiv, wo die drei göttlichen Personen mit einem einzigen Mantel bekleidet erscheinen, wodurch das Dreifache in dem Hervorquellen der göttlichen Personen aus dem faltigen Gewoge des Mantels angedeutet wird, konnte sich keine dauernde Volkstümlichkeit erwerben.

Das populäre Dreieinigkeitsbild wurde: Gottvater in kaiserlich päpstlichem Ornat, Gottsohn als Erlöser, der Heilige Geist als Taube. Also eine Verbindung von Bild und Symbolik; aber wenigstens für die beiden ersten göttlichen Personen eine alles Unnatürliche meidende Vermenschlichung.

Das Ergebnis ist folgendes: Für das Übernatürliche muß zur künstlerischen Verkörperung eine natürliche Erscheinungsform gefunden werden. Abweichung von der Natur, Erfindung mehrköpfiger Wesen und dergleichen wirkt nicht über-, sondern bloß unnatürlich, und ist überdies auch meist aus ästhetischen Gründen verwerflich. Aber ebenso wird auch das Hereinziehen von Stimmungen, Lichteffekten leicht zur Klippe, die selbst von den größten Meistern nicht immer glücklich umschifft wurde.

Schließlich bleibt jeder Versuch auf diesem Gebiet problematisch und — letzten Endes überflüssig. Denn was die Kunst über das Göttliche zu sagen hat, dazu bedarf sie keiner neu zu schaffenden Typen.

»Was sichtbar ist, das ist zeitlich. Was aber unsichtbar ist, das ist ewig.« (2. Kor. 4, 18.)

Das Göttliche, das Geistige, das Ewige — es ist der Kunst Ziel; aber das Zeitliche, das Körperliche, das Menschliche ist der einzige Weg dazu.

Besprechungen.

Dvořák, Max, Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei. München und Berlin 1918, R. Oldenbourg.

Die Gotik ist längst wieder modern. Sie war es in der Neuzeit zum erstenmal im beginnenden 19. Jahrhundert, dank der Romantik, und blieb es weiterhin lange Zeit in der niederen Form einer äußerlichen Stilnachahmung, jener unzähligen Backsteinkirchen, die es beinahe fertig gebracht haben, den Zeitgenossen die alte, echte Backsteingotik zu verleiden. Jetzt handelt es sich darum nicht mehr, sondern um eine neue Art Romantik, den Expressionismus. Die zeitliche Spirale ist in einer späteren Windung wieder in dieser geistigen Gegend angelangt, und die junge Bewegung ergreift nicht bloß die gegenwärtige Kunst, sondern auch die Kunstwissenschaft und die Kunstschriftstellerei. Man braucht nur die Schriften über Gotik von Worringer, Joris K. Huysmans und Karl Scheffler zu nennen. Wie man von einem Renaissancismus der Mitte des vorigen Jahrhunderts gesprochen hat, kann man von einem heutigen Goticismus reden. Der »gotische Mensch« soll den Weg zur deutschen Kultur der Zukunft weisen. Die italienische Renaissance hat schon lange keine Monopolstellung mehr in der Kunstliteratur oder im Bildungsinteresse breiterer Schichten, so oft das auch noch immer behauptet werden mag Sie, die das Glück hatte, in Deutschland in Herman Grimm, Jakob Burckhardt und Wölfflin Interpreten und Propheten zu finden, und deshalb wohl auch in anderen Forschungskreisen einigen Neid erregte, herrscht mit ihren Maßstäben längst nicht mehr einseitig vor. Ja, sie ist eigentlich »überwunden« oder gar »erledigt«, nachdem so grimme, wenn auch zum Teil etwas donquichotische Recken, wie wieder Scheffler oder F. F. Baumgarten oder Richard Benz, gegen Renaissancismus zu Feld gezogen sind, von älteren wie Carl Neumann oder Franz Bock in diesem Zusammenhange zu schweigen. Es ist bereits eine ganze Weile — nicht ohne Einfluß nationalistischer Wallungen — in einem gewissen Schrifttum guter Ton geworden, auf die italienische Renaissance und ihre Rezeption in Deutschland ähnlich zu schelten, wie man sonst die Rezeption des römischen Rechtes verpönt hat; wogegen nun wieder vor allem Conrad Burdach, aber auch Hans Delbrück und Walter Goetz sich mit Recht und guten Gründen gewendet haben. Auch Dvořák glaubt einleitend noch Verwahrung einlegen zu sollen, weil man die mittelalterliche Kunst nach Gesichtspunkten einer weit zurückliegenden Vergangenheit (der Antike) oder einer viel späteren Entwicklung (Renaissance und Barock) beurteile: »Im Grunde genommen ist es der Standpunkt der italienischen Kunsttheoretiker der Renaissance- und Barockzeit, der da noch immer eine Rolle spielt«; — wirklich, immer noch? Aber gleichviel, das Bestreben, auszumitteln, »was nur der mittelalterlichen darstellenden Kunst eigentümlich war, worin ihre Eigenart und die grundsätzlich neue Wendung bestand, die sie dem plastischen und malerischen Schaffen gab«, wird jeder billigen.

Man darf indessen nicht glauben, daß Fehlerquellen nicht auch in modernen Verwandtschaftsgefühlen der Gotik gegenüber liegen können. Wenn Dvořák an der Romantik, die bis zu gewissem Grad eine einheitliche und lebendige Auffassung des

Gesamtcharakters dieser Kunst gehabt habe, bemängelt, daß diese Auffassung phantastisch und einseitig aus geistigen Gegenwartsströmungen entstand, so ist damit auch eine Gefahr des heutigen Expressionismus bezeichnet, der zugleich doch auch mancherlei Verwandtschaft mit dem Barock zeigt. Dvořák kritisiert freilich selber Worringer, den der Expressionismus inzwischen zu einem seiner Kronzeugen gemacht hat: In willkürlicher Beschränkung auf einen sehr charakteristischen Zug der mittelalterlichen Kunst habe er einen völkerpsychologischen Begriff des gotischen Formwillens zugrunde gelegt, der wichtige Erscheinungen unserem Verständnis näherbringe, doch dem vielfältigen geschichtlichen Sachverhalt gegenüber noch phantastischer sei als die abstrakten Stilbegriffe der Romantiker. (Man könnte die geistigen Verfahrungsweisen, die hier Worringer vorgehalten werden, ganz wohl als expressionistisch bezeichnen.) Auch Dvořák selber geht freilich von den allgemeinen geistigen Grundlagen der mittelalterlichen Kunst aus, darin mit Worringer einig und sich von Wölfflins Art unterscheidend. Ich weiß nicht, glaube aber, daß ein bewußter Bezug auf Wölfflin vorhanden ist, wenn der Verfasser sagt: Die Kunstgeschichte könne gewiß das Wichtigste zur Erklärung der geistigen Kultur des Mittelalters leisten, wenn sie ihre eigensten Aufgaben erfülle und künstlerische Bestrebungen und Ausdrucksmittel in ihrer immanenten und autonomen Entwicklung beobachte: »Das besagt aber durchaus nicht, daß man sich im stolzen Gefühl einer Lösung der kunstgeschichtlichen Probleme im eigenen Wirkungskreise, wie sie in der letzten Zeit zuweilen verlangt wurde, Erkenntnissen verschließen müßte, die zur Beurteilung der allgemeinen geistigen Situation des Mittelalters, sei es aus der fortschreitenden Erforschung anderer Gebiete des mittelalterlichen Geisteslebens, sei es aus dessen ursprünglichen literarischen Denkmälern, herangezogen werden können.« Das ist unanfechtbar, nur sagt es natürlich nichts gegen Wölfflins Methoden und Ziele. Ich möchte dies etwas näher dartun.

Kunst ist nur »von außen« her zu verstehen; denn nur die Beziehung der Form zum Ausdruck, die vom Äußeren her das Innere erschließt, ist eindeutig, nicht aber die umgekehrte. Der Gehalt des Kunstwerks ist ja überhaupt nicht vor dem Werke da, sondern entwickelt sich erst im Werden seiner Form; was vorher in anderer geistiger Form vorhanden war, ist etwas anderes; die Form kommt nicht wie ein Gefäß dazu, sondern entfaltet sich in der Selbstentwickelung des Gehaltes zu immer größerer Bestimmtheit. Es ist nie vorauszusagen, noch hinterher zu beweisen, daß bei einem inhaltlichen Tatbestand gerade diese Form entstehen mußte, die er angenommen hat; dagegen ist mit wissenschaftlicher Sicherheit zu erklären, daß umgekehrt die Form gerade so und nicht anders *wirkt*, daß sie solchen Gehalt oder Ausdruck enthält. Zwingend ist daher auch nur der Weg des unmittelbaren künstlerischen Erlebens, nicht der kulturhistorisch konstruierenden Wissenschaft. Zum Innern, zur Seele des Kunstwerkes dringt man lediglich durch die Sinne. Es ist Einbildung zu glauben, man könne, indem man die Sinne überspringt, tiefer ins Innere gelangen. So las ich kürzlich diese Sätze: »Aus allen Kunstwerken weist ein geheimer unterirdischer Kanal zu dem Allgemeingeistigen, aus dem sie ihren Ursprung nahmen. Der Künstler ist nur der Individualisator dieser breiteren seelischen, geistigen Grundlagen. Wenn es uns daher möglich wäre, *von diesen aus* dem geistigen Kanal nachfolgend in das Werk einzudringen, so würde man, von innen her kommend (?), gleichsam von selbst zum Verständnis des Ausdrucks gelangen.« (Kunstwart, zweites Märzh. 1919, S. 151.) Das ist ein Irrglaube. Die Feststellung, daß der Künstler nur der Individualisator *allgemeiner* seelischer, geistiger Kräfte sei, ist schon unglücklich ausgedrückt, denn seine Individualität und des Werkes Einzigkeit wird damit nicht erklärt. Und wenn man an Kunstwerke so herantritt, wird nicht nur der

Kombination, sondern auch dem Geschwätz leicht die Tür geöffnet. Auf diese Art kommt man nicht »von innen her« zum Verständnis des Ausdrucks, sondern höchstens von hinten herum, aus dem, was hinter dem Kunstwerke liegt, auf »metaphysische« Weise; kurz, man gerät wieder in die Bezirke einer spekulativen Ästhetik. Was »von außen« nicht zu lösen ist an dem Geheimnis eines Kunstwerkes, das interessiert eben künstlerisch nicht mehr; derartiges gehört zur Kategorie des künstlerisch nicht Wissenswerten. Soweit aber auf jenem andern Wege ein wissenschaftlicher Fortschritt möglich ist, wird er sich nur in ziemlich allgemeinen Formen halten können, wie es auch bei Dvořák meist geschieht. Und auch dieser Fortschritt kann zugleich in andererer Hinsicht einen Rückschritt bedeuten, sofern derlei Erkenntnisse eine zu große Rolle im heutigen Erleben der Kunst beanspruchen. Sodann: Die Ziele der anderen, kurzgesagt einmal der Wölfflinschen, Methode sind ja zum Teil auch andere, als z. B. Dvořák in dieser Schrift verfolgt. Wölfflin ist einzig als Pädagoge des künstlerischen Sehens und Verstehens. Er will Quellen nicht nur des historisch vermittelten Verständnisses, sondern auch des künstlerischen Genusses erschließen. Ihm ist die Wissenschaft mindestens nicht in allen seinen Büchern wichtiger als die Kunst. Wissenschaftlich erschöpfen kann einen Gegenstand natürlich nur, wer alle Quellen benutzt; aber das künstlerisch Spezifische und Wesentliche kann unter Umständen stärker herauskommen, wenn man sich auf die künstlerischen Quellen beschränkt! Möglich, daß auch das Künstlerische dann nicht immer allseitig erschöpft wird, aber seine Eigenart als ästhetisches Phänomen kann unmittelbarer zur Geltung kommen und überzeugen. Daß dieser Weg gerade bei der mittelalterlichen Kunst besonders schwierig wäre, ist zuzugeben, und auch Dvořák meint ja, daß die großen Hauptperioden der Kunst eine verschiedene wissenschaftliche Behandlung erfordern. Dennoch ist nicht zu zweifeln, daß die Wölfflinsche Methode (im allgemeinsten Sinne) auch der Gotik neue und reiche Aufschlüsse abzugewinnen vermag.

Dvořák räumt ein, daß man in der Anwendung der mehr abseits liegenden Hilfsmittel nicht immer glücklich gewesen ist, und er weist einige der dadurch bedingten irrtümlichen Auffassungen ab: Zum Beispiel, daß man etwa, wie in Schnaases Zeit, künstlerische Erscheinungen in ursächlichen Zusammenhang mit der Entstehung neuer wirtschaftlicher, sozialer, religiöser Zustände bringe, was längst als unfruchtbar erkannt sei. Unter dieses Urteil fallen Taine und modernere, marxistische Kunstbetrachter, aber auch einseitig soziologische Ästhetiker, manche katholischen Kunsthistoriker, doch auch andere Kunsttheologen, die z. B. in die sixtinische Decke und die Vedizeergräber allerlei Dogmatik hinein geheimnissen, wovon der Kunstbetrachter gar nichts zu wissen braucht. Dvořák dagegen will nur erfassen, was allen Strömungen der Zeit und geschichtlichen Tatsachen gemeinsam war, die von der, ihnen zugrunde liegenden, mittelalterlich christlichen Weltanschauung beeinflußt worden sind. Es handelt sich eben nur um eine Wurzel und allerlei Zweige desselben Baumes oder um verschiedene Erscheinungsweisen desselben Wesens, — wenn man will, um einen Parallelismus. Die spätmittelalterliche Kunst z. B. ist nicht »versteinerte Scholastik«, sondern beide sind Parallelwirkungen eines tiefer liegenden allgemeinen Kulturzuges. Dvořák will in den Werken der großen mittelalterlichen Denker nur den »theoretischen Kommentar« zu der Wiedergeburt einer idealistisch monumentalen Kunst im Mittelalter sehen. Wie weit freilich ein Kommentar künstlerisches Erleben vermitteln oder fördern kann, das wird problematisch bleiben und nur von Fall zu Fall zu entscheiden sein; vielfach wird sich bloß ein inhaltliches und bei der Form nur ein theoretisches Verständnis ergeben. Auch bei Dvořák ist es zumeist so. Bei ihm spielt der abstrakte Kommentar immer wieder eine

überwuchernde Rolle. Er meint freilich, daß im Mittelalter sich formale Aufgaben den allgemein geistigen Inhalten weithin haben vollständig unterordnen müssen, und daß daher durch die diesem Inhalt (nicht als Kunstgehalt natürlich) gewidmeten Werke der großen Theologen »mindestens zum Teil« auch Aufklärung über die künstlerischen Ziele, ihre Wandlungen und die Zusammenhänge in der Geschichte der Kunst gegeben werden könne. Indessen, bei aller Verschiedenheit der Kunstepochen wird am Ende bestehen bleiben, daß eine menschliche Betätigung Kunst nur in dem Maße ist, wie ein Inhalt Form geworden ist, und es muß erlaubt sein, auch bei einer Untersuchung wie der vorliegenden zu fragen, in welchem Grade uns die mittelalterliche Kunst durch jene Betrachtungen wirklich als Kunst näher gebracht werden kann, nnd zwar nicht allein unserer wissenschaftlichen Erkenntnis dieser Kunstrichtung allgemein, sondern auch unserem künstlerischen Verständnis ihrer einzelnen Werke. Kurz: Was gewinnt der Kunstfreund für die Gegenwart aus diesen Belehrungen, die des Kunsthistorikers Einsicht in die Vergangenheit bereichern?

Hier sei zwischendurch ein besonders zweifelhaftes Beispiel angeführt, das nicht von Dvořák stammt, sondern aus dem kürzlich deutsch erschienenen Buche des Franzosen Huysmans über die »Geheimnisse der Gotik«. Dort wird — in Fortsetzung der Lehre, die Viktor Hugo in seinem Buche »Notre Dame« verkündet hat, wonach das Gotteshaus im Mittelalter für die zahlreichen Analphabeten Bibel und Katechismus gewesen ist — dargelegt, daß z. B. das Dach der Kirche die christliche Barmherzigkeit »bedeute«, die Dachziegel die Soldaten, die das Gotteshaus gegen Überfall der Heiden sichern, die drei Portale an der Turmfront die Dreieinigkeit; der Grundriß des Gebäudes soll der Gestalt des gekreuzigten und gemarterten Christus entsprechen, das Querschiff seinen Armen, der Altar dem Haupte Jesu, die Apsis der Dornenkrone, die Türen des großen Eingangsportales den Wunden seiner nägeldurchbohrten Füße ... Ja, angenommen selbst, das alles ließe sich wirklich feststellen, — was hätten heutige Menschen davon? Und wie die Zeitgenossen der Erbauer diese Dinge empfunden haben, werden wir schwerlich noch genau ermitteln. Sind das also »Geheimnisse der Gotik«, auf die wir begierig sind? Meinen wir derartiges Zeug, wenn wir von den Rätseln der Gotik sprechen? Ich denke, wir meinen tiefere Dinge als diese angebliche »Tiefenforschung«. Aber diese Bestrebungen sind nicht vereinzelt und richten sich nicht bloß auf die Gotik; so sagt z. B. gegen ähnliche Versuche, die an der venezianischen Malerei angestellt worden sind, Karl Woermann in der 2. Auflage seiner »Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker«: »Freilich bemüht die neuere Kunstwissenschaft sich, fast allem, was von Burckhardt als ‚Existenzmalerei' bezeichnet, in der venezianischen Kunst nur seiner malerischen Wirkung wegen da zu sein schien, seine Herkunft aus der Dichtung oder der Geschichtschreibung nachzuweisen. ‚Unbestimmte Gegenstände malte man damals in Venedig nicht', sagt auch Schubring im Anschluß an Wickhoff. Aber sei dem, wie ihm wolle; die meisten jener unsicheren und ‚papierenen' Deutungen tragen nicht dazu bei, unsere Freude an den Bildern zu erhöhen. Wir werden daher kein besonderes Gewicht auf sie legen.« Auch in dem Buche von Heinrich Brockhaus über »Deutsche städtische Kunst und ihren Sinn«, das mit dem Anspruch auftritt, nun erst alle Einzelheiten in ihrer eigentlichen Bedeutung entschleiert zu haben, ergibt sich etwas künstlerisch zumeist vollständig Gleichgültiges. Dvořák steht auf anderem Niveau. Doch eine gewisse kunstferne Trockenheit eignet auch ihm.

Seine Schrift ist auch ihrer formalen Haltung nach nicht auf ästhetische Pädagogik eingestellt. Sie ist in einem Stile geschrieben, der nicht leicht zugänglich, sondern nur mit scharfen begrifflichen Zangen faßbar ist, begrifflich allerdings stets

sehr bestimmt und sauber wirkt. Recht viele der langen und geschachtelten Sätze muß man mehrmals lesen. Es sei erlaubt, einige Beispiele zu geben: »Es ist zweifellos richtig, wenn man auf den didaktischen Sinn der mittelalterlichen Skulptur und Malerei, der Bibel ‚der Armen im Geiste', als auf einen ihrer wichtigsten Züge hinweist, man darf jedoch nicht vergessen, daß neben dem historischen und dogmatischen Inhalte ihrer Darstellungen auch überall die auf einer, wenn der Ausdruck gestattet ist, metaphysischen Transsubstantion aller formalen Elemente und Bindungen beruhende Veranschaulichung der Souveränität der geistigen Einsicht und Offenbarung gegenüber der an sich ‚unreinen' und ‚irreführenden' sinnlichen Wahrnehmung, der *lex Dei* gegenüber der *lex naturae*, auf den Beschauer erhebend wirken sollte.« — »Die spätantike Auflösung der Form in farbige Werte, in Licht und Schatten, die äußerste Grenze, zu der die klassische Kunst in dem Streben nach der Objektivierung der Naturphänomene gelangte, indem sie sie als durch die transitorischen Raumfaktoren und die Stellung des Beschauers zu denselben bedingt erkannte und dadurch ihre eigene Vergangenheit und das Arkanum ihrer Bedeutung vernichtet hat, konnte zwar mit der altchristlichen, jenseits aller materiellen Güter stehenden Ekstase und bis zu einem gewissen Grade auch noch mit dem frühmittelalterlichen Verzicht auf jeden objektiven Formeninhalt verknüpft werden — in der vollständigen Auflösung des geistigen und gesellschaftlichen Aufbaues zum schrankenlosen Subjektivismus und Spiritualismus bestand die Brücke, die von der alten Welt zur neuen führte —, doch in dem Maße, als man begonnen hat, wie in allen Lebensbezügen so auch in der Kunst, über den ursprünglichen, von der Welt der materiellen Werte ganz losgelösten Gefühlsradikalismus hinaus diese in das neue, nicht auf natürlicher Kausalität beruhende System einer geistigen Weltordnung einzufügen, mußte der alte, auf sensueller Überzeugungskraft allein beruhende illusionistische Stil gerade vom Standpunkte der (neu verstandenen) künstlerischen Wahrheit und Wirkung jeden Sinn und Wert verlieren und unbrauchbar werden, wie z. B. umgekehrt eine mittelalterliche auf übernatürlicher Verbindung der Erscheinungen beruhende Darstellung für die Zwecke der modernen wissenschaftlichen Illustration nicht zu brauchen wäre.« — »Sie bestand darin, daß einerseits in diesen Gebieten eine Welt übernatürlicher, vom zeitlich und räumlich begrenzten Geschehen unabhängiger, für alle Menschen, Zeiten und Verhältnisse geltender, religiöser, sittlicher, geschichtlicher Mächte verkörpert, andererseits aber mit dem Glauben an solche Gewalten das Bestreben verbunden war, mit ihm sowohl das klassische Vermächtnis eines durch Beobachtung der natürlichen Gesetzmäßigkeit systematisch geschulten Denkens und Sehens als auch die aus den ungeheuren Energien neuer, von der Kraftentwicklung und vom Phantasieleben junger Völker getragenen sozialen und politischen Bildungen und geistigen Kulturen sich ergebenden Forderungen und Gesichtspunkte zu verweben und in Einklang zu bringen.« — »Die Mauer, vor der die Statuen stehen, wird, wenn sie überhaupt zur Geltung kommt, möglichst gegliedert, wobei die Proportionen der Figuren keine Rücksicht auf die der zumeist wie die landschaftlichen Hintergründe in den Gemälden im Verhältnis zu den Gestalten disproportionierten Motive dieser Gliederung nehmen, wohl aber im Einklang mit der durchgehenden, freiräumlichen Disposition des Baues stehen.« — — Diese Sätze spiegeln ein ernstes Ringen um Bestimmtheit, das nirgends verschwommen bleiben möchte, aber weitaus keine einfache Klarheit erreicht. Daß dieser Stil den Sinn haben sollte, der Gotik ebenso zu entsprechen, wie etwa der Wölfflinsche Stil der italienischen Renaissance kongenial ist, und daß er daher ebensoviel wie dieser zur Kennzeichnung der behandelten Kunstepoche beitrage, wird wohl nicht behauptet. Auch darin zeigt sich ein großer Unterschied von Wölfflin, dessen kunstpädagogische Verdienste zum

Teil in der saftvollen Gefühlsnähe seiner Sprache begründet liegen, und der auch in seiner Form, in Disposition und Diktion nicht etwa nur der Renaissance, sondern viel weiteren geistigen Welten, im besonderen allerdings den hellenischen und lateinischen Kulturkreisen verwandt erscheint. (Ich zweifle freilich, wie bereits gesagt, nicht, daß er mit seinen Mitteln auch über die Gotik sehr wesentliche Dinge zu sagen vermöchte.) Dagegen kann man zweifeln, ob der Stil von Dvořák etwa als besonders deutsch anerkannt werden müßte. Dieser Stil stimmt nur zu der ganzen Denkweise des Verfassers, die stark abstrakt ist und auf die Möglichkeiten leichter Aneignung und rezeptiv-ästhetischer Verwertung der gefundenen Ergebnisse wenig achtet. Wie weit seine Aufstellungen zur ästhetischen Einstellung verhelfen, wie weit sie dem Leser die Werke künstlerisch näher bringen, danach scheint zumeist nicht gefragt zu sein. Der Verfasser bewegt sich eben überwiegend in den Theorien der Dinge.

Es läßt sich nicht leugnen, daß auch diese Art der Kunstbetrachtung und Darstellung jetzt wieder sehr modern zu werden begonnen hat. Die unmittelbare Hinwendung zum Werke, zur Sichtbarkeit wird neuerdings, namentlich in der expressionistischen Lehre, zugunsten einer Kunstphilosophie zurückgedrängt, wie in der expressionistischen Kunst die Bedingungen der Schaubarkeit zugunsten — weniger des Gefühls, wie der Name behauptet, als — des Denkens vernachlässigt werden. Wenn die Ästhetik noch vor zwanzig Jahren Mißtrauen zu überwinden hatte, wiewohl sie längst Wissenschaft geworden war, so ist das jetzt ganz anders geworden, obgleich sie in den bezeichneten Kreisen vielfach unwissenschaftlich, mystisch oder auch okkultistisch geworden ist. Das Phantasieren über Kunst steht bei den Adepten der neuen Offenbarung in höchstem Ansehen, und es folgt der Kunst nicht nur nach, sondern geht ihr voran. Dvořák liegt nun ein Liebäugeln mit bloßer Modernität fern. Er hat Gedanken, wo jene oft nur Phrasen finden, aber auch er läßt das Gefühl ebenso wie die Sinnlichkeit weit weniger sprechen als den Verstand.

Er strebt nach schärfster philologisch historischer Genauigkeit. Allein, es ist eine Frage, wie weit er mit seiner Methode überhaupt ähnlich bestimmte und konkrete Ergebnisse erreicht, wie es Wölfflin mit der seinen gelungen ist. Denn Wölfflin bedeutet — ganz abgesehen von den Inhalten seiner Feststellungen und von der Frage, ob er persönlich nur eine Hochrenaissancenatur ist oder nicht und ob seine Methode bloß auf beschränkte Abschnitte der Kunstgeschichte anwendbar ist — er bedeutet eine Annäherung an exakte Wissenschaft auf einem der höchsten Gebiete des Geisteslebens. Gewiß, es gibt auf diesem Felde nur eine ungefähre Annäherung an das Ideal der Exaktheit, aber Wölfflin hat eine Annäherung vollbracht.

* * *

Dvořák hat im ersten, mir vorliegenden Teile seiner Arbeit nur das eine der beiden im Titel genannten Themen ausführlich behandelt, den Idealismus. Er breitet eingehend und vertiefend die mittelalterliche, kirchlich spiritualistische Geistesverfassung aus, gewinn- und genußbringend zu lesen, doch von Kunstgeschichte in der ganzen geistigen Haltung ziemlich entfernt bleibend, mehr in der Art, wie etwa Geschichte der Philosophie oder auch der Theologie betrieben werden kann. Bestimmtere formale Fragen oder gar Beispiele aus der Kunst werden auf 40 Seiten gar nicht gegeben, auf den letzten 20 sind dann wenigstens einige Formprobleme erörtert, aber ebenfalls ohne Beispiele. Ich muß mich auf die Hauptlinien beschränken.

Wir können uns, sagt der Verfasser durchaus zutreffend, nicht leicht in eine Welt hineindenken, die alle Wirklichkeitswerte, alles durch die Sinne oder durch den

Verstand Faßbare nur im Spiegel des Absoluten, Ewigen, Unendlichen, nur als Manifestation des sinnlich und verstandesmäßig unfaßbaren göttlichen Gedankens sieht. In der Tat, heute können Expressionisten zwar davon reden, daß sie ähnlich empfänden, aber wenn schon ihr Verhältnis zur Religion problematisch ist, so ist es ihre angebliche Verwandtschaft mit der Gotik noch viel mehr. Die Schrift von Dvořák könnte dazu helfen, das Geschwätz vom gotischen Menschen als Führer in die Zukunft einzudämmen, falls jene Propheten des Geistes so schwere geistige Lektüre läsen. Nicht einmal jede starke Religiosität ist ohne weiteres mit Gotik verwandt: »Nicht in dem religiösen Charakter allein, auf den immer hingewiesen wird, liegt das Eigenartige der mittelalterlichen Kunstentwicklung — die Kunst der Gegenreformation war zum Beispiel nicht minder religiös und doch trotz mancher Berührungspunkte sehr weit von der gotischen entfernt — sondern in dieser Allgegenwart einer jenseits des materiellen Erlebens liegenden geistigen Konstruktion, deren Einfluß so groß war, daß jedes unvermittelte Zurückgreifen auf sinnliche Erfahrung in geistigen Dingen ... als ein unsinniger und zu verdammender Verstoß gegen die Wahrheit und den Menschenverstand aufgefaßt wurde.« Das war damals unverbrüchlich echt und original, heut ist eine Wiederholung bei europäischen Völkern unmöglich. Vielleicht, daß junge, etwa östliche Kulturvölker noch eine ähnliche Stufe, wenn auch natürlich in vielen Hinsichten unvermeidlich anders, erleben können; Europa aber vermag etwas dergleichen wohl nur in der Vergangenheit zu suchen, aus Romantik. Denn wie es immer wieder eine klassizistische Kunst gegeben hat, so findet sich auch immer wieder eine archaistische, die nicht aus formalem Archaismus zu entstehen braucht, sondern auch aus innerer Romantik stammen kann. Dvořák sagt mit Recht: »Die gotische Kunst war selbständig und eine in sich abgeschlossene Phase der allgemeinen Kunstentwicklung wie die altorientalische, klassische oder moderne.« Ihre modernen Nachbeter aber — fügen wir hinzu — werden sich vielfach, von der geschwollenen Phraseologie abgesehen, nicht anders zu ihr verhalten, als sich der von ihnen verachtete Renaissancismus des 19. Jahrhunderts zur Renaissance verhielt, oder als die Stilhetze des 19. Jahrhunderts, die ein kunstgeschichtliches Repetitorium war. Solange man in so großen, eigenartigen und fernen Epochen wie der mittelalterlichen Kunst nicht das der eigenen Zeit Fremde empfindet, hat man sie schwerlich verstanden und in ihrer Eigenart gewürdigt. Wenn das frühe Mittelalter nach Dvořák zu einem »barbarisch-vulkanischen, grauenhaft revolutionären Verzicht der neuen Völker und der neuen Kultur auf sinnliche Schönheit führte bis zur Vernichtung aller alten Kulturbegriffe«, so passen die Worte freilich auch auf manche Erscheinungen der Gegenwart; aber wenn dergleichen bei frischen Völkern naturhaft vorkommen kann, wird es bei alten, zum Teil kulturmüden Nationen von Perversität nicht frei sein, wovon es in jenen frühen Epochen wahrscheinlich nichts enthielt.

Die Gotik hat nach Dvořák »alle realen Substanzen und Zusammenhänge durch neue Begriffe des für die Menschheit geistig Wertvollen durchdrungen und umgestaltet«. Überhaupt spielt nach seiner Vorstellung der Begriff in der Gotik eine größere Rolle als vielleicht in irgendeiner anderen Kunst. Die gotische Kunst ging nicht vom Sinnlichen zum Geistigen hin, wie alle »naive« Kunst, sondern umgekehrt vom Geistigen zum Sinnlichen nach Art »sentimentalischer« Kunst (zu der ja auch der Expressionismus gehört). Begriffliche Bezüge wurden auch für die Formenbeziehungen maßgebend, es entstanden dadurch »neue formale Ziele und Gesichtspunkte«. Es ergab sich zum Teil eine Art Bilderschrift, die Aufnahme dieser Kunst war mehr dem Lesen verwandt als dem Schauen. Wollte man indessen solche Kunst unter spezifisch ästhetischen Gesichtspunkten auf eine höhere Stufe stellen etwa als

die griechische Kunst, so verfiele man einem Irrtum, einer Hegelei im üblen Sinne, wenn man sich dabei auch, wie Dvořák zeigt, mit der Selbsteinschätzung der Gotik begegnete. Wenn Dvořák weiter sagt: »Der Begriff der *forma substantialis* als Abglanz der verborgenen, von allem Veränderlichen unabhängigen und nur der intelligenten Erkenntnis erfaßbaren Urschönheit und Synthese der geheimen, nur dem ‚geistigen Auge' sich entschleiernden Ursachen und Wirkungen spielt, aus der neuplatonischen Philosophie übernommen und auf die christliche Weltanschauung übertragen, in der mittelalterlichen Literatur von Augustin bis Thomas und darüber hinaus in fortschreitender Vertiefung und Weiterentwicklung eine ähnliche, nur noch viel wichtigere Rolle wie das klassisch-materielle Schönheitsideal in den Kunsttheorien der Neuzeit«, — so bleibt zu fragen: Hatte diese Literatur wirklich Einfluß auf die Kunst der Steinmetzen? Der Verfasser behauptet das nicht, und im übrigen ist sein gelehrtes Material höchst interessant und es vertieft zweifellos das Bild der gotischen Welt, aber es fehlt eben dieser Denk- und Forschungsart stellenweise allzu sehr die konkrete Beziehung zur Kunst. Er hat gewiß recht, wenn er gerade bei der gotischen Skulptur und Malerei noch etwas anderes als die struktiven und ästhetischen Voraussetzungen der gotischen Baukunst zur Erklärung des Formschemas heranzieht. Ob aber ein unmittelbar ästhetisches Verständnis der Gotik wirklich alle seine kulturhistorischen und geistesgeschichtlichen Hilfen braucht? Ich vermag mich nicht davon zu überzeugen. Und ist denn etwa die formale Analyse der Gotik schon erschöpft? Mag die gotische Kunst lange verkannt, unterschätzt und falsch gewertet worden sein, man lernt sie allmählich wohl unbefangener und gerechter auffassen, auch ohne daß man ein ihr vergleichbares religiöses Empfinden oder gar theologische Kenntnisse zu haben braucht. Wie vielen wäre sonst überhaupt noch ein nahes und frisches Verhältnis zu ihr möglich? Tut man dem künstlerischen Verständnis dieser Kunst einen Gefallen, wenn man es hinter intellektuellen Dornenhecken und metaphysischen Bedingungen als schwer erreichbar hinstellt? Wenn Dante auch, worauf sich Dvořák beruft, gesagt hat: *non è se non splendor di quella idea* usw., nun so ist er selber ein Beispiel, daß eben doch noch gewaltig viel anderer Glanz in seinem Gedicht ist, das mit seinem unvergleichlichen, erhabenen und wahrhaft weltenrichterlichen Ton jedem allgemein literarisch empfänglichen, ästhetisch hellhörigen Modernen ziemlich mühelos erreichbar ist, und davon wollen wir uns auch durch die Vertiefung in mittelalterliche Kunsttheorien nicht ablenken lassen. Es gibt auch zu denken, daß ältere Übersetzungen seines Gedichtes, etwa die von Streckfuß, nicht nur einfacher und klarer, sondern auch dem Original näher sind als die Versuche eines so großen Künstlers wie Stefan George, der mit moderner Mystik Verwandtschaft hat und intellektuellen Überlegungen wie denen von Dvořák nicht abgeneigt sein dürfte.

* * *

Dvořák selber fragt nach seiner Darstellung jenes geistigen Systems, worin das alles nun künstlerisch zum Ausdruck kommt. Aber in der Antwort bleibt er wieder recht abstrakt. Zunächst führt er an: Ein angeblich bewußtes Sichabwenden von Naturnachahmung und Naturtreue. Aber vielleicht entspricht diese auf die Spitze getriebene Formulierung mehr der geistigen Haltung heutiger, programmatisch eingestellter Künstler als denen früherer Jahrhunderte. Sollte wirklich etwas so Negatives bewußt die damaligen Maler und Plastiker geleitet haben? Im frühen Mittelalter wird ja der christliche Gegensatz zu Natur und Sinnlichkeit mitgewirkt haben, aber er dürfte in der Kunst wohl mehr zu einem Vernachlässigen der Natur als zu ihrer ästhetischen Bekämpfung geführt haben. Vielleicht sah der Künstler in ihr ein

souverän zu behandelndes Material, wie es auch Dvořák an einer anderen Stelle darstellt. Das erscheint einleuchtender als eine damalige Losung »gegen die Natur« oder »weg von der Natur«. Ein immerhin unmittelbares, wenn auch negativ gefärbtes Verhältnis mancher Künstler jener Zeiten zur Natur mag in einer Art antipathischer Einfühlung bestanden haben. Einfühlung ist ja keineswegs immer sympathisch; man kann etwa, um moderne Beispiele zu nehmen, die perversen Szenen in Puccinis »Tosca« oder aus der Schillingsschen »Mona Lisa« stark erleben, indem man sich dagegen sträubt, und man mag sie gerade dadurch noch lebhafter empfinden! Vielleicht ist es gotischen Künstlern mit manchen Erscheinungen der Natur ähnlich ergangen; nur wird man gut tun, das Verhältnis nicht zu sehr zu rationalisieren. Soweit man aber die künstlerische Abstraktion im Mittelalter mit der theologischen Erkenntnistheorie zusammenbringt, der alles Sinnenwesen Schein war, werden moderne Menschen sie schwer nacherleben können, wenn es auch nicht unmöglich ist, daß sich noch heutigen Betrachtern im Anblick solcher Werke Regungen einer inbrünstigen Geistesliebe einstellen; es wäre engstirnig, das zu leugnen. Aber es kann eine ziemlich formale geistige Inbrunst sein, die uns z. B. auch vor heutigen Erscheinungen starker katholischer Geistigkeit nicht selten ergreift; was dann selbst Ungläubige erschüttert, ist nur der unbedingte Vorrang des Geistigen und Seelischen vor dem Körperlichen und Sinnlichen, — und das ist nun allerdings dem gotischen Grunderlebnis verwandt. Nach dieser psychologischen Seite hat Dvořák leider nicht versucht oder nicht verstanden, die Geistigkeit der Gotik dem außerwissenschaftlichen modernen Bewußtsein näherzubringen.

Daß der mittelalterlichen Kunst in ihrer Haltung zum Geistigen eine gewisse Selbstverständlichkeit fehlt, daß sich mehr Anstrengung, ja krampfhafte Anspannung in ihr findet, wird festzuhalten sein; in der Askese des Mittelalters, auch der Kunst, ist vielfach noch ein ängstliches Bemühen, sich des Geistes zu bemächtigen, wie es bei jungen und rohen Völkern, die erst vergeistigt werden sollen, begreiflich, natürlich und wertvoll ist, aber für spätere Stufen, zumal der Kunst, kein Ideal mehr darzustellen braucht, übrigens dann auch kein Heil gegen Veräußerlichung und Materialisierung bietet. Die mittelalterliche Geistigkeit ist bei aller Großartigkeit befangen, nicht bloß in der Scholastik infolge der kirchlich von vornherein festgesetzten Ergebnisse des Denkens, auch auf anderen Gebieten, in der Grundhaltung des Zeitalters zum Geistesleben: Es ist ein Ringen, das ethisch und auch intellektuell von hohem Wert gewesen ist, von höherem als eine satte und blasierte Fertigkeit; aber die Feindschaft gegen die Sinnlichkeit, die ethisch erhaben sein kann, wird ästhetisch kaum je erhaben wirken, — während allerdings ein Sichhinwegsetzen über alltägliche Natürlichkeit gepaart mit freier Überlegenheit dem Wesen des Erhabenen und Monumentalen durchaus entspricht.

* * *

Zuzweit gibt der Verfasser einen positiven Hinweis für die künstlerische Erscheinungsweise des mittelalterlichen Geistessystems, der aber auch in etwas Negatives ausläuft, nämlich in die Abstraktion. Es handelte sich sozusagen um Illustrationen zu Zwecken der Demonstration — »etwa wie man sich noch heute in einer wissenschaftlichen Darstellung einer linearen Abstraktion und Betonung des ‚Wesentlichen' mit Ausschluß aller anderen Elemente der sinnfälligen Erscheinung zu bedienen pflegt«. Das »Wesentliche«, das vor allem interessiert, ist eben der Inhalt eines verbalen Berichtes, der zugrunde liegt, oder die theosophische, hagiographische, liturgische Bedeutung der dargestellten Personen. Alles wird in Abkürzungen, einer Art Stenographie gegeben, ein Baum z. B. durch ein paar Blätter, ein Bau durch

einige Bauteile — *pars pro toto,* wie dergleichen auch im primitiven Denken vorkommt. Nun gibt es aber viele Grade und Arten von Abstraktion in der Kunst, irgendwie abstrahiert jede Kunst, und manche kann es sehr stark tun, ohne gerade unter so geistigen Gesetzen zu stehen wie die Gotik. So hebt auch Dvořák an anderer Stelle hervor, daß die altägyptische Kunst viel mehr hieratisch gebunden war als die gotische; jene hat Typen autoritativ festgelegt, — wohl lediglich aus konservativen Gründen, um die Ehrfurcht vor der Überlieferung auszunutzen (»was grau vor Alter ist, das ist ihm heilig«). Oder, ein anderes Beispiel, »die idealen Normen der höchsten griechischen Blütezeit«, die auch Dvořák einmal in gewissem Sinne zum Vergleiche für die Gotik heranzieht, entspringen allgemein stilistischen Gründen und dem Streben nach einer Erhöhung der menschlichen, auch innerlichen Haltung. Oder Giotto und Masaccio sehen zugunsten der monumentalen Erzählung von allem Zuständlichen ab, und Michelangelo wird von Bäumen und Gebäuden abgelenkt durch seine Freude am Menschenleibe, um dessenwillen er alles andere vernachlässigt. Dagegen hatte die Gotik, wie gesagt, allgemein geistige Gründe für ihre Abstraktion. Für sie ist also nicht so sehr die Stärke der Abstraktion bezeichnend wie deren besondere geistige Art.

Aber trotz alledem steht diese Kunst deshalb, weil sie so sehr und so geistig abstrahiert, nicht etwa in scharfem Gegensatze zu aller Einfühlung. Abstraktion und Einfühlung sind ja überhaupt keine ausschließenden Gegensätze, sondern der negativen, abstrahierenden Tätigkeit steht als positives Komplement gegenüber die Einfühlung. Auch in der gotischen Kunst! Wenn man damals körperliche und seelische Schönheit unterschied, jene z. B. Jesus wie etwas Unwürdiges absprach und sie in der Kunst vernachlässigte, weil die »wahre« Schönheit nicht durch die Sinne »erkannt« werden könne, so legte man den Akzent der Einfühlung eben auf die seelische Schönheit, von der auch der Körper einige »berechtigte« Schönheit durch den Ausdruck der Unsterblichkeit erhielt. Das Ausgemergelte der Leiber wurde als Durchgeistigung empfunden, wie später wieder in den Ekstasen des Barock. Heutige Menschen können freilich nicht immer umhin, in jener Schlankheit etwas Beängstigendes zu sehen; wie Schwindsucht eine sublime Schönheit eigener Art entwickelt, so finden wir manche krankhafte Verfeinerung in gotischen Körpern, die in der Tat ja oft durch Askese erschöpft und verzehrt, mehr Nerven als Fleisch und Knochen sein sollten. Das sind Erscheinungen eines seelischen und geistigen Durchbruchs, und so könnte die Gotik weltgeschichtlich gesprochen am Ende eine große notwendige Entwicklungskrankheit genannt werden, ohne daß damit etwas gegen den Wert ihrer Kunst gesagt wäre. Das sind Seiten, die Dvořák nicht beachtet hat. Die gotische Kunst ist doch reicher und noch durch manche anderen Instinkte außer den geistigen, mindestens infolge von diesen, bestimmt. Wenn man sich mehr an die Kunst selber hält als Dvořák, und wenn man sich mehr psychologisch als logisch einstellt, läßt sich wohl ein noch runderes Bild der Werte geben, die die Gotik hat und die ihr fehlen. Der moderne Betrachter wird gotische Werke bisweilen mit einer Art antipathischer Einfühlung aufnehmen, also z. B. mit gerade entgegengesetzten Bewegungen und Körperhaltungen darauf antworten, als der Haltung der Werke entspricht, — ohne daß man sagen könnte, daß ein Werk, zu dem man sich so verhielte, nicht »verstanden« oder nicht »erlebt« wäre.

Was aber außerhalb der Einfühlung, der sympathischen und der antipathischen, und neben der Freude ob der Gestaltungskraft dieser Kunst an ihr erlebt wird, schwankt mindestens für den heutigen Betrachter häufig vom Symbol hinüber zur Allegorie. Die so besonders geistigen Inhalte der Abstraktion und auch die Beziehung zu den erwähnten asketisch erkenntnistheoretischen Überzeugungen mußten

diese Kunst leicht zur Allegorie führen. Es ist eine Kardinalfrage, die ihr gegenüber zu stellen bleibt, wie weit sie zu ihrer eigenen Zeit symbolisch verstanden worden ist und wie weit sie auch noch von uns so zu verstehen ist, oder wie weit sie von jeher allegorisch aufgefaßt wurde und jetzt nur noch so zugänglich ist. Dvořák kritisiert nun nicht, Kritik findet sich in dieser Arbeit bloß in philologisch-historischer Form. Er stellt nur objektiv fest, daß man die alten Formsymbole begrifflich verwendet hat: »die ikonographischen Zentraltypen der christlichen Kunst des Mittelalters haben sich in der ersten Periode der mittelalterlichen Entwicklung in abstrakte und zunächst im Vergleich zu ihrer ursprünglichen Form beinahe formlose Begriffssymbole verwandelt.« Man benutzte sie formelhaft wie einen konventionellen Wortschatz und so, wie man sich auch der alten Sprache bediente. Daß dieses Verfahren künstlerisch und auch geistig nicht immer hoch stand, dürfte ruhig ausgesprochen werden. Wenn man selbst neue formale, räumliche Anordnungen oft begrifflich, spintisierend verwendet, z. B. Apostel auf den Schultern von Propheten stehen läßt, so ist das doch ein ziemlich dürftiger Sinn solcher »sinnvollen« Raumbeziehung.

* * *

Dem weniger rationalen Erleben näher kommt der Verfasser, als er feststellt, daß keine geringere Rolle [als Erkenntnisprobleme das Bestreben gespielt hat, durch bildliche Erfindungen Gefühle und Vorstellungen einer vollständigen Loslösung vom realen Sein zu erwecken, und als er Pinders Untersuchungen über die Rhythmik romanischer Innenräume heranzieht. Man atmet auf nach dem Gestrüpp scholastischer Philosopheme, die man an sich hoch schätzen kann, aber als Führer zur Kunst — auch zu der ihnen gleichzeitigen — doch nicht sehr geeignet zu finden braucht. Hier kommt man endlich vom Intellekt los zur Stimmung, von der bloßen Allegorie weg zum Symbol, über die begrifflich vermittelten Erlebnisse hinaus zu unmittelbareren. Wie der Baukunst gesteht Dvořák auch der Malerei und Plastik zu, daß sie nicht bloß als Begriffsdarstellungen wirken, »sondern auch den Seelen durch die Dynamik einer abstrakten künstlerischen Organisation eine feierliche und andächtige Stimmung« übermitteln sollen. Die Formen, um die es sich da handelt, bleiben also abstrakt, aber ihr Ausdruck ist doch konkret gefühlsmäßig; und die abstrakt-gesetzmäßigen Ausdrucksmittel gewannen mit ihrem subjektiven Gehalt in der Gotik eine Selbständigkeit gegenüber dem objektiven Darstellungsinhalt, wie sie in der Antike sie nie besessen haben. Das verbindet diese Kunst mit den besten Erzeugnissen des modernen Expressionismus. Nur soll man nicht meinen, daß ihr Erleben oder ihre Absicht um jener Abstraktionen willen immer vorwiegend intellektuell, begrifflich, allegorisch sein müßte, und daß man zu ihrem Verständnis eine spekulative Ästhetik brauchte, sei es eine vergangene oder eine gegenwärtige; sondern diese abstrakt elementaren Wirkungsmittel sind vielfach einfach ornamental zu verstehen. Das Ornamentale ist ja sehr tiefer Wirkungen fähig, selbst im sogenannten Kunstgewerbe und auch, ja gerade bei den einfachsten Motiven wie Kreis oder Quadrat und dergleichen; das gilt vom geometrischen Stil der Primitiven bis zu Peter Behrens. Diese Grundelemente der räumlichen Formenwelt entfalten häufig, auch in der Gotik, eine »elementare« Wirkung nicht bloß im Sinne der Einfachheit, sondern auch der Intensität. Nur gerade eine »höhere« Bedeutung im geistigen Sinne haben sie nicht immer! Die Sache ist also vielfach gar nicht so geheimnisvoll, oder besser: diese Kunst gibt mit ihren abstrakt elementaren Formen zwar allerdings geheimnisvoll starke Wirkungen, aber sie liegen nicht immer oberhalb der

»natürlichen Gesetzmäßigkeit der organischen Bildungen«, die eben komplizierter und differenzierter ist, sondern vielfach auch darunter. Kurz, die künstlerischen Geheimnisse der Gotik dürften zwar nicht flacher sein, als Schriften wie die Dvořáks sie darstellen, aber schlichter, primitiver, als es da erscheint. Und erst recht liegt es so bei dem modernen Expressionismus im Vergleich zu seinen geschwollenen Theorien. Durch diese Einsicht kann in beiden Fällen das ehrliche und wirklich künstlerische Verhältnis zu der Kunst nur gewinnen.

Natürlicheren Boden betritt man vor allem wieder im letzten Teile der Schrift, wo sie — endlich! — sich formalen Problemen zuwendet. Drei Kompositionselemente werden genauer betrachtet, die aus dem Streben nach übersinnlichen Verbindungen erklärt werden: Die Reihung der Figuren, ihre Bewegung und ihr Verhältnis zum Raum. Das Motiv der Reihung ist der Gotik nicht etwa eigentümlich, es ist uralt nnd in der modernen Kunst wieder beliebt. Man braucht nur an Hodlers Parallelismus zu erinnern. Wenn Hodlers Bilder oft eine *santa conversazione* in nichtkirchlicher Bedeutung darstellen, ohne Handlung, ohne dramatischen oder epischen Inhalt, vielmehr lyrisch oder metaphysisch, so nahmen auch die Heiligenscharen, die eine gotische Kathedrale schmücken, nicht an einem zeitlich oder örtlich bestimmten Ereignis teil, und ihre Gruppenbildung ist nicht dadurch bedingt, sondern lediglich durch eine rhythmische Reihung. »Wie magisch festgebannt stehen die Figuren in der Massenkomposition als im wesentlichen gleichwertige vertikale Schemen nebeneinander oder zuweilen auch in mehreren Reihen übereinander als koordinierte Glieder, ohne jede einer realen Situation entsprechende Vereinigung, zuweilen zu Akkorden und Akkordfolgen verbunden, doch ohne abschließende formale Begrenzung, so daß die Reihen in der Einbildungskraft ins unendliche fortgesetzt werden können.« Auch das gilt wieder von jenen Bildern Hodlers. Als Ursache will der Verfasser einen konstruktiven Zwang mit Recht nicht gelten lassen (die Reihung kommt ja eben auch ohne ihn vor), wohl aber einen geistigen Zwang — man sollte wohl besser sagen einen ästhetischen —, der vom ganzen Bau ausgehe. Die Skulpturen seien der Stellvertretung für architektonische Bauteile fähig geworden, natürlich nicht im rein konstruktiven Sinne, sondern dank einer gemeinsamen Bedeutsamkeit. Es gibt wohl noch eine dritte Beziehung, nämlich die formale Annäherung zwischen Statuen und Pfeilern. Auch Dvořák sagt einmal: »Die Statuen nehmen die Form von Pfeilern an, weil dies der Weg war, ihren höheren, über Körpernachahmung stehenden künstlerischen Zweck zu erfüllen.« Im Grunde also eine ganz einfache Sache, um die der Verfasser wieder nur unnötig viel geistigen Aufwand macht! Die Komposition beruht nach ihm »auf der Annahme einer transzendenten Einheit, zu der die Körper jenseits ihrer natürlichen, mechanischen und organischen Funktion und Verbindung in Beziehung gebracht wurden«. Man tut dem lebendigen künstlerischen Verhältnis zu der gotischen Kunst keinen Gefallen durch diese einseitige, unausgesetzt hochgeschraubte Betrachtungsart.

Sehr gute Worte findet der Verfasser für die gotische Bewegung, die er keineswegs bloß aus Ausdrucksmotiven erklärt, aber auch nicht, mit Vöge, einfach aus der Notwendigkeit ableiten will, bewegte Figuren in der gegebenen Blockform unterzubringen; sondern er verweist auf den ganzen Zusammenhang des Baustils und seines Vertikalismus, der auf die Arbeiten der Steinmetzen abfärbte. Ein Einwand ergibt sich dem Referenten hier nur in einer Hinsicht. Unter vielem Richtigen und Feinen, das Dvořák zu der Darstellung des Schwebens beibringt, sagt er nämlich: »Es war ein Vermächtnis der altchristlichen Kunst, göttliche und heilige Gestalten, wenn sie in monumentaler Erhabenheit als Vertreter des Waltens übernatürlicher Mächte den Beschauer zu sich emporziehend erscheinen sollten, in

traumhafter Entmaterialisierung schwebend darzustellen.« Meines Erachtens wird man das Schweben mit keiner theologisierenden Dialektik für besonders monumental ausgeben können. Es ist eher das Gegenteil davon. Das Leichte und Schwankende widerspricht dem Dauernden und Wuchtigen, das notwendig zum Wesen des Monumentalen gehört. Auch bleiben trotz Dvořáks metaphysischen Bemühungen für den sinnlich empfindlichen Betrachter des Schwebens oft peinliche Assoziationen unvermeidlich. Die Figuren ohne feste Standhaftigkeit der Füße erscheinen eben nicht selten wie aufgehängt oder angeklebt, denn sie bestehen nun einmal aus Stein, und keine irgendwie geartete künstlerische oder außerkünstlerische Seelenkraft kann das ganz übersehen lassen. Zumal wenn sie an geneigten Bögen angeheftet sind, den Beschauer gleichsam körperlich mit ihrem Sturz bedrohend, mag ja vielleicht zuweilen eine albdruckartige religiöse Wirkung beabsichtigt oder auch »genossen« worden sein, ebenso wie ein schreckhafter Eindruck bei den schwindelnd, in großer Höhe und auf abschüssigem Boden, vorgereckten Wasserspeiern angestrebt und erreicht ist; aber Skulptur ist nicht Malerei, Stein läßt sich nicht spotten; d. h. was er technisch noch lange aushält, kann ästhetisch schon unmöglich wirken, und die Empfindung, daß jene Wesen fallen können, ist nicht so legitim, wie die von den bleckenden Fratzen der Fabeltiere ausgehende Beklemmung. Gewiß ist ja auch in den wasserstrahlenartigen oder nadelwaldähnlichen Wirkungen der »Pfeilerwälder« der pikante Gegensatz dieser Vorstellungen zu der des Steines und die Spannung dazwischen beabsichtigt und genossen worden, aber eine Gefühlsweise, die alle diese Dinge von gewissen Punkten ab als verkehrt oder gar pervers empfände, dürfte sich schwer widerlegen noch als verständnislos erweisen lassen. Es bleibt also bei jenem Schweben eine »kitzliche«, oft sicher absichtlich prickelnde, spannende, aufregende, mit ihrer Mischung von Geistigkeit und Nervenschock zweifellos höchst raffinierte Wirkung, die natürlich in ihrer Art genau gewollt und gekonnt war, aber nicht mit den Worten »statuarisch« und »monumental« in Verbindung gebracht werden sollte, wie das Dvorák an diesen Stellen ohne Ausnahme tut. Und dasselbe gilt in gewissem Grade auch von den beiden anderen Hauptthemen der gotischen Bewegung, der geschwungenen, sich hinaufwindenden Körperlinie und dem »widernatürlichen Kontrapost«.

Dvořák glaubt freilich, von einem neuen Begriff und Sinn der statuarischen Monumentalität reden zu können, der nicht eine Rückkehr zum klassischen war, »sondern seinen Schöpfern als der Antike übergeordnet erscheinen mußte«. Nun gibt es natürlich nicht bloß einen, eng zu umschreibenden Begriff der Monumentalität, sondern es gibt z. B. eine mehr körperliche und eine mehr seelische und geistige Art, also graduell verschieden verinnerlichte Ausprägungen. Aber auch die Ruhe und Würde der klassischen Monumentalität ist immer schon stark seelisch, weit mehr als etwa die der ägyptischen, die übrigens, rein als Monumentalität genommen, schwerlich einer späteren weichen dürfte; ohne Ruhe und Würde aber, ohne eine wirkliche innere Gelassenheit ist wohl keine Monumentalität denkbar. Inbrunst und Überschwang, seien sie an sich noch so wertvoll, können sie nicht ersetzen. Es gibt eben gewisse gemeinsame Grundzüge jeder Monumentalität. In diesem Sinn ist ein Wort Dvořáks zu beanstanden, da wo er von »den künstlerischen Absichten und Problemen der statuarischen Kunst, wie sie der griechische Geist erfunden hat«, spricht: Erfunden hat der griechische Geist darin nichts, nur sehr vieles gefunden oder entdeckt, was eine dauerndere Geltung im Bereiche des Monumentalen behält. Sätze aber wie: »Man konnte nie mehr (seit dem Mittelalter) in dem Maße wie in der Antike das monumental Bleibende als objektiv und substantiell außerhalb unserer geistigen Stellungnahme verkörpert

darstellen, nachdem man gelernt hat, es im letzten Grunde aus der ideellen Erkenntnis der über das Einzelobjekt hinausgehenden Zusammenhänge abzuleiten und auf das innere Leben der Menschen zu beziehen« — erinnern zwar an Kants Aufstellungen über das Erhabene und dessen subjektive Faktoren, auch an Hegels weltgeschichtliche Entwicklungslinien der Kunst, wollen wohl auch so etwas wie ein Romantisch-Monumentales neben das Klassisch-Monumentale stellen; aber einfacher hätte man sagen können, daß das Monumentale vom Mittelalter ab innerlicher und in der Gotik im besonderen religiös geworden sei. Daraus jedoch eine höhere (nicht bloß spätere) Entwicklungsstufe zu konstruieren, erscheint allzu sehr im Geiste der Gotik selber gedacht und ist Gotizismus. Das Religiös-Monumentale und auch das im prägnanten Sinne Seelisch-monumentale sind doch nur Unterarten des Monumentalen überhaupt und künstlerisch nicht ohne weiteres die höchsten. Die geistigen Kreise, die sich bei uns seit einiger Zeit für eine höhere Geltung der gotischen Kunst einsetzen und zu diesem Zwecke die hellenische und die Renaissancekunst von ihrem Sockel stoßen wollen, weil diese der Anerkennung andersartiger Kunst im Wege stünden, sollten nicht den umgekehrten Fehler begehen und, im Sinne mittelalterlichen Naivität, die gotische Kunst über die Antike erhaben glauben. Das wäre die Beseitigung einer Vorherrschaft nicht zugunsten der Gleichberechtigung, sondern einer anderen Hegemonie. An einer späteren Stelle erkennt denn auch Dvořák an, daß die monumentale Skulptur der gotischen Periode da beginnt, wo die Figuren »als kubische Körper erfunden wurden, die auch als solche in ihrem Verhältnis zum Raum wirken sollen«, der nun seinerseits nicht mehr bloß ein genereller, ein ideeller Raum, sondern ein wirklicher, dreidimensionaler sei. Er spricht da von Nachwirkungen der romanischen Kunst mit ihrer Stofflichkeit und materiellen Räumlichkeit der Formen, ihrem ruhigen Beharren, die teilweise zu einer neuen Annäherung an die klassische und byzantinische Kunst geführt haben: »Standmotive, welche geeignet waren, Figuren als eine im kompakten Volumen gegliederte und bewegte Einheit zu veranschaulichen, die spezifischen Probleme der Plastik« wurden da wieder lebendige Faktoren. Nun also: das wirklich Statuarische läßt sich eben in der monumentalen Plastik nicht ersetzen. Übrigens könnte man diesem Hinweis auf eine neue Annäherung an die Antike hinzufügen, daß die christliche Kunst, wenn sie monumental sein wollte, auch in der Malerei gern zu klassischen Formen gegriffen hat, z. B. in der Zeichnung des Cornelius, der christlichen Inhalt in antike Formen goß und zwar doch wohl nicht bloß aus einer klassizistischen Mode heraus, sondern aus einem tiefen Verständnis für Monumentalität, und der, nebenbei gesagt, damit auch etwas für unsere ganze neuzeitliche Kultur Symbolisches und Typisches unternommen und zum Teil auch geleistet hat.

Und noch eins: Die Werke der gotischen Plastik sind monumental in der Hauptsache nur als Teile von größeren Monumenten, aber selten selber Monumente. Man muß ja selbständige und unselbständige Monumentalität unterscheiden. Die eigentliche und volle Monumentalität ist die erstere. Sie besitzen z. B. die Werke der Griechen und auch der Renaissance, von denen Dvořák selber sagt: »Ein Bildwerk der Renaissance, eine Statue von Donatello, ein Gemälde von Raffael oder Tizian sind ein Mikrokosmos, eine Welt für sich nicht nur in dem Sinne, daß ihr Wert und ihre Wirkung nicht wesentlich von der Wirkung des Baues abhingen, für den sie bestimmt waren, sondern auch dadurch, daß der größte Teil ihres künstlerischen Inhaltes autonom war und ohne Beziehung zu einem übergeordneten künstlerischen System verstanden und genossen werden konnte. Davon kann bei gotischen Bildwerken oder Gemälden keine Rede sein.«

Nun wohl, die Selbständigkeit ist aber ein wesentliches Merkmal der reinen, nicht teilweise dekorativen Monumentalität. Wenn Dvořák meint, die Gotik sei in der Verwendung von Bildwerken und Gemälden bei den Bauten weniger dekorativ gewesen als die Renaissance, deren Bildwerke jedesmal eine Welt für sich bedeuten, während die gotischen »einen integrierenden Teil der Fassade« bildeten, dekorative Kunstform aber eben ein Aggregat darstelle, das auch weggelassen werden könnte, ohne daß die Grundform ihre formale Bedeutung verlieren würde, — so darf man sich nicht irremachen lassen. Jene selbständigeren Bildwerke sind eben deshalb für sich monumental, mögen sie auch im Verhältnis zum Bau akzessorisch sein: an sich sind sie sehr wesenhaft; wogegen in der Gotik nur das Ganze monumental ist, die Bildwerke aber unselbständige Teile eines Monumentes sind, insofern also der eigenen Monumentalität ermangeln und nur an der des Ganzen teilnehmen oder also bloß eine geliehene, eine abgeleitete Monumentalität besitzen. Wenn Dvořák den Ursprung und Sinn einer neuen monumentalen Skulptur und statuarischen Kunst darin sieht, daß, wie schon erwähnt, die Statuen die Formen von Pfeilern annehmen und stellvertretende künstlerische Funktionen von B a u g l i e d e r n übernehmen, so ist das nicht in j e d e m Sinne ein »höherer künstlerischer Zweck«, wie er meint, sondern nur insofern, als er »über der Körpernachahmung steht« und sein Ziel in einem g r ö ß e r e n Ganzen hat. Der Teil aber büßt dabei an Selbständigkeit und damit an eigener Monumentalität ein. Es ist das alte und immer neue Problem des Gesamtkunstwerkes, das jedem seiner Teile durch den umfassenden Zusammenhang neue Wirkungen zuführt, zugleich aber andere Wirkungen stört oder aufhebt, namentlich den Teilen die Selbständigkeit nimmt. Jedes Gesamtkunstwerk gibt und nimmt zugleich, und das tut auch die Gotik. Sie geht bisweilen mit dem Menschen ähnlich um wie etwa der Impressionismus, wenn er Porträts als bloße Farbenflecken behandelt, nur daß in der Gotik das beherrschende Prinzip, ganz im Gegensatze zum Impressionismus, sehr vergeistigt und die Unterdrückung der Selbständigkeit geistlich war. Aber neben aller seelischen Vertiefung der gotischen Auffassung ist doch an der sozusagen rücksichtslosen Verwendung der Menschenleiber mehr dekoratives als monumentales Empfinden beteiligt, während die griechische Skulptur der Monumentalität — für so viele Verschiedenheiten diese auch Raum läßt — günstiger gewesen ist. Es ist bezeichnend, daß man gotische Figuren in einem photographischen Ausschnitte, der die einzelnen Gestalten ganz, aber ohne Umgebung widergibt, nicht hinlänglich auffassen, genießen und beurteilen kann, sondern nur in einem größeren Zusammenhange des Baues, in dem sie leben und ohne den sie leicht verzerrt erscheinen. Die Bewegung der Figur erhält durch die Bewegung der Pfeiler und anderer Formen unter, über und neben ihr Resonanz und Schwung, wie sie selber umgekehrt jenen allgemeinen Bewegungen Akzente gibt. Dieses Verhältnis scheint mir ein gotisierender Künstler der letzten Gegenwart, der verstorbene Lehmbruck, grundsätzlich verkannt zu haben; bei allem Gelingen im einzelnen hat er doch wohl den allgemeinen Fehler begangen, den Stil jener alten Domskulpturen auf freie Einzelfiguren zu übertragen. Wo die Gotik solche selbständigen Figuren gab, blieben sie immer noch in einer den Kathedralen ähnlichen architektonischen oder innendekorativen Umgebung, die einem modernen Werke fehlen muß. In diesem ist dann alles auf die geistige oder seelische Wirkung abgestellt, ohne die Hilfe von weniger geistigen und seelischen Zusammenhängen, die jene eingänglich und selbstverständlich machten. Deshalb hat man bei Lehmbrucks Gestalten bisweilen ein ähnliches Gefühl wie bei Museumswerken, die deutlich die Umgebung vermissen lassen, in der sie heimisch gewesen sind.

Zweifel habe ich endlich auch bei der Deutung des Verhältnisses der Figuren

zu ihrer räumlichen Umgebung. Daß die Gemälde wie eine Flächendekoration auf Wiedergabe der räumlichen Tiefe verzichten, soll als absichtliche Verneinung des wirklichen Raumes besonders geistig wirken. Ob man sich aber wirklich »bemühte, jede räumliche Vertiefung des Bildes nach Möglichkeit auszuschalten«? Die Erklärung aus einem Mangel an Können wird ausdrücklich abgelehnt, und es ist ja auch sicher nicht bloßes Nichtkönnen gewesen, was dazu geführt hat, obwohl die Perspektive erst später, in der beginnenden Neuzeit, entdeckt und mit viel Fleiß ausgebaut werden mußte. Daß man sie früher gefunden hätte, wenn man es gewollt hätte, läßt sich nicht beweisen; vielleicht hat man es nicht gewollt, aber auch die Folge eines Nichtwollens ist eben ein Nichtkönnen. Gewiß ist Mangel an Können keine letzte Erklärung, weil man zweifellos zu verschiedenen Zeiten manches gekonnt hätte, wenn man es rechtzeitig erstrebt und sich darin geschult hätte; aber daß man unter dieser Bedingung zu allen Zeiten alles gekonnt hätte, ist ein ungeschichtlicher Irrglaube, dem diejenigen nicht fern sind, die überhaupt nicht mehr von Können und Nichtkönnen reden mögen. Heut erscheint manchen Leuten schon die Annahme, daß ein Naturvolk irgendetwas nicht gekonnt habe, wie eine Beleidigung. Das »Kunstwollen« Riegls hat sonderbare Blüten getrieben, indem es absolut und in einem mystischen Sinne frei von historischen Bedingtheiten wurde, wie das zu gewissen geistigen Neigungen unserer Zeit paßt. In Wahrheit ist auch dieses Wollen nicht immer eine letzte Erklärung. Denn man kann eben nicht zu allen Zeiten alles wollen, und hinter dieser Einsicht beginnen neue Probleme. Unleugbar hat man es sich lange viel zu bequem gemacht mit der Erklärung früherer Kunststufen aus einem Mangel an Können, jetzt aber verfällt man bisweilen in das umgekehrte Extrem, wie ja auch in unserer zeitgenössischen Kunst das Können ziemlich gering geachtet und dementsprechend viel Nichtkönnen an ihr beteiligt ist. Heute sagt man einfach: was die Leute nicht können, das wollen sie nicht; und von dem auf solche Weise gefundenen »Kunstwollen« aus stellt man dann fest, daß sie alles erreicht haben, was sie wollten. Und in der Kunstgeschichte wird nicht nur alles, was vielleicht als Mangel erscheinen könnte, als gewollte Beschränkung angesehen, sondern auch noch mit tiefen Geheimnissen erfüllt. So werden die Unterschiede der Raumdarstellung, die einst Riegl und Wickhoff am Übergang von der Spätantike zur frühchristlichen Kunst entwickelten, und die dann Schmarsow in seinen »Grundbegriffen« mit psychologischem Scharf- und Tiefblick durchleuchtet hat, jetzt nicht psychologisch, sondern spekulativ, weniger kunstwissenschaftlich als kunstphilosophisch erklärt; nicht möglichst einfach, sondern möglichst metaphysisch, nicht durch Zurückführung auf elementare Erlebnisse, sondern im Gegenteil durch Anknüpfung an möglichst komplizierte geistige Erscheinungen; nicht gebärdenhaft vom lebendigen Menschen aus, der Leib und Seele und beides in einem ist, sondern einseitig intellektualistisch; nicht ausdrucksmäßig, sondern expressionistisch, was keineswegs dasselbe ist. Wenn z. B. von dem neutralen Raumhintergrund der mittelalterlichen Malerei die Rede ist, so soll der Raum nach Dvořák »eine ideale Hintergrundsfolie, der Ausdruck einer Tiefenorientierung sein, die als eine abstrakte Tiefenbewegung im unbegrenzten Raum erscheint, in welchen die Figuren eingestellt werden, um, indem sie die Bewegung für einen Augenblick hemmen, in einer traumhaft unkörperlich lebendigen Plötzlichkeit und Unmittelbarkeit den Blick des Beschauers zu fesseln,« oder die abstrakte räumliche Umgebung der Figuren soll dienen, »alles am körperlichen Dasein und Sinnenleben Haftende der neuen psychozentrischen Auffassung unterzuordnen, die, von dem Glauben an einen übersinnlichen Zusammenhang der Dinge ausgehend, auch in der Kunst nach abstrakter und supranaturaler Gesetzmäßigkeit und Bedeutung auf antimateriellen Grundlagen

streben müßte«. Nun mag sich gewiß in derartige anderweitige Zusammenhänge auch die Raumbehandlung förderlich eingereiht haben, aber für sich allein wirkt sie noch nicht so, und anderseits hat sie auch rein ästhetische Folgen. So war z. B. auch Michelangelo bei der Vorliebe für abstrakte Raumumgebung seiner gemalten Figuren vielleicht noch von einem Nachhall der Gotik beeinflußt, kam aber vornehmlich als Plastiker und durch sein persönliches, einseitiges Interesse am Menschenleibe dazu. Und so ist auch der altchristliche Rhythmus zwischen Figuren und Intervallen schon sinnlich reizvoll, im Wechsel von Licht und Schatten, von Körperhaftigkeit und leerer Räumlichkeit, von Fläche und Fülle, noch ohne alle metaphysischen oder mystischen Beziehungen. Und diese Werte sind wohl schon damals empfunden worden. Auch in der Zeit der Gotik lebten Menschen und nicht bloß Seelen oder Geister.

Dvořák dürfte eben von einem, selbst der Gotik gegenüber allzu einseitigen Sinn für die Geistigkeit beherrscht sein. Doch er kündigt eine weitere Arbeit an, die offenbar den zweiten Teil seines Themas behandeln soll, über die »Einbeziehung natürlicher Daseinswerte«, und man darf gespannt sein, wie er diese etwas andersartige Aufgabe anfassen wird. Die Besprechung des ersten Teiles seiner Schrift soll aber nicht beendet werden ohne einen besonderen Hinweis auf den schönen der Glasmalerei gewidmeten Schluß.

Leipzig. Erich Everth.

Wilhelm Waetzoldt, Deutsche Malerei seit 1870. Leipzig 1918, Quelle-Meyer. Wiss. und Bildung, Nr. 144, 88 S. mit 53 Abb.

Das Büchlein will laut Vorwort den Entwicklungsgang unserer Malerei in diesen fünf Jahrzehnten schildern und besonders die Stilwandlung vom Impressionismus zum Expressionismus verständlich machen. Nichts konnte uns willkommener sein als eine solche Darstellung von seiten eines ästhetisch geschulten Kunstforschers. Das wird eine ausführlichere Auseinandersetzung mit dem Verfasser rechtfertigen, als sie der Umfang des Büchleins zu erfordern scheint. Erwarten und beanspruchen durften wir von ihm eine Klärung und Würdigung der Tatsachen und Zusammenhänge der modernen Malerei, unbeeinflußt von dem Tagesstreit ihrer verschiedenen Richtungen in der allgemeinen Kunstschriftstellerei. Daß der Verfasser diese seine Absicht nur halbwegs erreicht hat, daran trägt nicht am wenigsten die mit Recht von der Kritik schon anderwärts bemängelte Anlage und Betrachtungsweise die Schuld. Hier gilt es vor allem auseinanderzusetzen, warum sie grundsätzlich verfehlt ist und wie ihr vielleicht bei einer Neuauflage abzuhelfen wäre.

Waetzoldt hat den Versuch unternommen, die Entfaltung des malerischen Schaffens während des gesamten einbezogenen Zeitraums nicht etwa aus der Zeitfolge und Wirksamkeit der führenden Künstlerpersönlichkeiten oder dem Nebeneinander der Schulen und geographischen Kunstkreise noch aus dem Wechsel gegensätzlicher stilistischer Strömungen zu entwickeln, sondern an der Hand von vier beziehungsweise fünf Bildgattungen abzulesen, in die er den Stoff einordnet. Er sucht ihn in der Einleitung damit zu rechtfertigen, daß in der deutschen Malerei das Gegenständliche zu Unrecht von dem die Anschauungswerte einseitig pflegenden Impressionismus unterschätzt worden sei. Die Stilwandlung glaubt er innerhalb der einzelnen Bildgattungen in ihren übereinstimmenden Entwicklungsstufen verfolgen zu können, sieht sich jedoch genötigt, den vier Kategorien des erzählenden Bildes, des Bildnisses, der Landschaft und des Stillebens noch eine fünfte des Wandbildes anzuhängen, die nicht durch den Gegenstand, sondern durch die bloße Stilforderung bedingt ist.

Waetzoldts Versuch mußte mißglücken, weil er den obersten Einteilungsgrund für das Gesamtschaffen der modernen Malerei nicht ihrem eigentlichen Wesen, sondern ihrem Darstellungsgehalt entnimmt. Die Entwicklung jeder Kunst verwirklicht sich aber fraglos in der Wandlung der Ausdrucksmittel, auf denen ihre eigentümlichen Wirkungen beruhen, wenngleich nicht unabhängig von dem Vorstellungsinhalt. Jeder malerische Zeitstil ist demgemäß durch den doppelten polaren Gegensatz bestimmt, der durchgehends innerhalb der künstlerischen Anschauungsweise und der Ausdrucksmöglichkeiten der Malerei überhaupt besteht. Die Entwicklung schwingt in längeren oder kürzeren Zeitabschnitten einerseits inbezug auf den Formausdruck zwischen einem formklärenden plastisch-linearen (beziehungsweise zeichnerischen) und einem formauflösenden, rein malerischen Stil, anderseits inbezug auf die Farbengebung zwischen einer dekorativ koloristischen und einer illusionistisch tonigen Bildgestaltung. Zwischen der künstlerischen Anschauungsweise und dem Bildstoff (beziehungsweise dem Darstellungsgehalt) besteht nun allerdings eine Spannung, die in einem weiteren Gegensatz malerischer Stilbildung zur Erscheinung kommt. Allein dieser Gegensatz bleibt nicht auf die Malerei, ja nicht einmal auf die bildenden Künste beschränkt. Er entspringt aus dem Verhalten des gestaltenden Künstlers zum Gegenstande seiner Kunstschöpfung und führt zur Unterscheidung eines mehr nachbildenden (imitativen) und eines sich frei auswirkenden (dynamischen), mehr umbildenden Stils, oder in moderner Zuspitzung: des Impressionismus auf der einen und des Expressionismus auf der anderen Seite. Beide Grundrichtungen steigen und sinken unter dem Einflusse der allgemeinen Zeitstimmung ziemlich gleichmäßig sowohl in der Malerei wie auch in der Dichtkunst, die mit der ersteren den reichsten Vorstellungsgehalt gemein hat und in der Gesamtbewegung meist die eigentliche Führung übernimmt. Wollte Waetzoldt den Entwicklungsgang der modernen Malerei schildern — sei es auch nur im Sinne einer fortlaufenden Wellenbewegung und nicht eines stetigen Fortschritts zu einem Höhepunkt der Vollendung, wie er offenbar den Entwicklungsgedanken in der Kunst mit Recht versteht —, so mußte er die leitenden Gesichtspunkte nicht nur für die Betrachtungsweise, sondern auch für ihre Folge den obigen Voraussetzungen abgewinnen. Nur so konnten die genetischen Zusammenhänge bloßgelegt und die zeitgenössischen Schlagworte auf ihre Berechtigung nachgeprüft werden. Das ist leider nur in beschränktem Maße erreicht worden, vielmehr wurden die verschiedenen Richtungen des repräsentativen und des naturalistischen Stils des Impressionismus und des Expressionismus nach chronologischer oder geographischer Folge in die oben genannten Bildgattungen eingeordnet. Aus der Brechung des allgemeinen und des individuellen Kunstwollens in den einzelnen Bildgattungen lassen sich aber weder die inneren Zusammenhänge des Stilwandels erkennen noch abschließende Urteile über Wert oder Unwert der neuesten Bestrebungen ableiten, für die der Verfasser lebhaft eintritt. Daß Waetzoldt diese Zusammenhänge nicht erkennt, soll damit keineswegs behauptet werden. Im Gegenteil — er sieht alle wesentlichen Beziehungen. Um so mehr aber ist es zu bedauern, daß es infolge ihrer gewaltsamen Zerreißung nicht zur klaren Erfassung und noch weniger zur befriedigenden Darstellung der aufeinanderfolgenden und sich kreuzenden Strömungen kommt. Vor allem aber fehlt das einigende Band einer durchgehenden Würdigung derselben unter dem Gesichtspunkt der künstlerischen Anschauungsweise. Dieses findet nur bei den jüngeren Richtungen die gebührende Berücksichtigung. Die durchgängige Bewertung nach dem gegenständlichen Gehalt aber bietet dafür keinen ausreichenden Ersatz, führt vielmehr zu ungleichartiger Beurteilung.

Da Waetzoldt in der Betrachtung der verschiedenen Bildarten den Zeitablauf

der Entwicklung einhält, stellt er das von der Malerei der siebziger Jahre bevorzugte erzählende Bild weltlichen und religiösen Inhalts an die Spitze. Besser hieße es vielleicht das Handlungsbild. Im Unterschied von dem dramatischen Stil dieses Jahrzehnts, in dem noch die Kampfstimmung des Krieges nachhallt, kennzeichnet er das folgende als dasjenige des Naturalismus und einer streng sachlichen Auffassung. In diesem Sinne erscheint ihm nun die Wirklichkeitsschilderung eines Menzel und Leibl nicht nur mit dem Schaffen Gebhardts, sondern auch mit der frei schöpferischen Gestaltung Feuerbachs und Böcklins, Marées' und Thomas trotz aller künstlerischen Gegensätze mehr oder weniger gleichgerichtet. Die letzteren sind fast nur auf das die Deutschrömer beschäftigende Raumproblem hin herausgearbeitet, noch weniger aber das Gemeinsame der malerischen Anschauungsweise dieser beiden Jahrzehnte. Nur die neuen Bestrebungen zur Aufhellung der Palette in den Arbeiten Liebermanns und Uhdes aus den ersten achtziger Jahren werden aus der Hinwendung zur impressionistischen Freilichtmalerei erklärt. Aber auch der Impressionismus in seiner Reife und Fortbildung bis in das neue Jahrhundert wird in diesem Abschnitt doch vorwiegend aus der Abwendung von dem bedeutungsvollen Bildstoff zum alltäglichen abgeleitet. Einige Andeutungen über Liebermanns früh erwachtes Streben nach Bewegungsdarstellung und kurze Ausführungen über die fortschreitende Entwertung der Figur in seinen Werken ergänzen diese Charakteristik. Verständlich wird aber seine individuelle Entwicklung und das Aufkommen des Impressionismus in Deutschland doch erst aus dem die Landschaftsmalerei behandelnden dritten Abschnitt, wohl dem bestgelungenen des Buches. Nicht die Synthese von Menzel und Altholland, sondern seine zunehmende Betätigung auf diesem Felde bietet den Schlüssel.

Daß Waetzoldt ihr nicht die gebührende Bedeutung beimißt, erhellt aus der auffallenden Nichterwähnung der Netzeflickerinnen, eines Hauptwerkes der ersten Schaffensperiode des Meisters, das zumal an der Hand der Vorstudien bereits die bewußte Zusammenfassung der künstlerischen Einzelabsichten erkennen läßt. Die menschliche Gestalt ist hier in sicher erfaßter Augenblicksbewegung unter einheitlichem Blickpunkt dem weiten Freilichtraum eingefügt, wenn auch glücklicherweise noch nicht entwertet. Sie beherrscht sogar noch durch den Bewegungseindruck die Raumgestaltung des Bildes, während das Augenmerk des Künstlers noch nicht vorwiegend auf die Tonwerte der Beleuchtung gerichtet ist. Der Bedeutung des Impressionismus für die Erweiterung der Raumanschauung und die Freilichtmalerei wird der Verfasser erst in der Erörterung über das Landschaftsbild einigermaßen gerecht, nachdem er in der Fortsetzung des ersten Kapitels das Wesen der impressionistischen Kunstrichtung im Gegensatz zum Expressionismus treffend als malerische Höchstleistung einer strengen Beobachtungskunst und folgerichtiges Endergebnis des Naturalismus bestimmt hat. An keiner dieser Stellen aber gewinnt man eine ganz klare Vorstellung, wie die impressionistische Richtung in der deutschen Malerei entstanden und wie weit sie zu einheitlicher Zielsetzung gelangt ist, obgleich es Waetzoldt nicht an Verständnis dafür fehlt. Würdigt er doch zuerst die dem Schaffen Liebermanns vorhergehenden Bestrebungen des Knausschülers Ernst te Peerdt nach dem Freilichtraum im Landschaftsbilde, wie er auch die vollkommene Erfüllung der Grundforderung des Impressionismus in den Arbeiten des Landschafters August Deußer erkennt. Faßt man diese Forderung so, daß der Maler das gesamte Sehfeld unter einheitlicher Einstellung des Blickes, also gewissermaßen vermöge nur einer Fixation wiederzugeben habe, so wird man freilich leicht noch mehr selbständige Anläufe dazu in der deutschen Malerei entdecken. Dann wäre vor allem Menzels Bild der Abreise König Wilhelms zur Armee 1870 heran-

zuziehen. Zum mindesten nähert es sich mit seinen bis zu den wehenden Fahnen und Taschentüchern optisch abgestuften Anschauungswerten, unbeschadet einiger nebensächlichen Vordergrundsfiguren, durch die der Beschauer zwar zu sehr beschäftigt, sein Blick aber weitergeleitet wird, dem einhelligen Seheindruck, den Waetzoldt darin vermißt. Sucht man gar nach Vorstufen impressionistischer Landschaftskunst im Sinne der Freilichtmalerei, so hätte man (nicht nur mit dem Verfasser) manche Studie aus jeder Lebenszeit Menzels hierher zu rechnen, sondern auch einzelne Frühwerke von Knaus, — Karl Blechen und andere Vertreter der älteren Generation nicht zu vergessen. Allein der Impressionismus in der obigen umfassenderen Begriffsbestimmung bleibt schon in der deutschen Malerei der siebziger und achtziger Jahre nicht auf die Landschaft beschränkt. So überraschend es klingen mag, — er hat meines Erachtens in der Bildnismalerei vor Liebermann einen Bahnbrecher in Lenbach. Man tut, wie Waetzoldt, dem heute doch sehr unterschätzten Meister Unrecht, wenn man nur einen »Kunstgriff« darin sieht, daß er die Aufmerksamkeit des Beschauers ganz durch den Blick des Dargestellten in Anspruch nimmt, was nicht einmal allgemein zutrifft. Vielmehr hat Lenbach im Laufe seiner Entwicklung wohl immer bewußter durch die genauere Ausführung des Kopfes und seiner nächsten Umgebung den Eindruck der einheitlichen Fixation zu erzielen gesucht, in der die äußeren Teile des Sehfeldes undeutlicher gesehen werden. Seine grundsätzliche Übereinstimmung mit dem Impressionismus braucht ihm darum gar nicht zum Bewußtsein gekommen zu sein. Dem wissenschaftlichen Urteil stellt sich auch in dem Gegensatze der künstlerischen Tagesparteien das gleichgerichtete Kunstwollen einer Zeit als solches dar. Ein Liebermann aber erzielt die lebendige Wirkung seiner trefflichsten Bildnisse wie z. B. des eigenen durch eine ganz entsprechende Abstufung der Behandlung, wenn auch sein Pinsel selbst im Antlitz ungleich breiter arbeitet. Wie Liebermann hingegen im Porträt des redenden Naumann an der Wiedergabe des bewegten Ausdrucks scheitert und wie vollends die jüngeren Impressionisten darüber die Charakterzeichnung als eigentliche Aufgabe der Bildniskunst aus dem Auge verlieren, weiß der Verfasser in eindringlicher Weise auseinanderzusetzen. Überhaupt beweist er nicht nur in dem Kapitel über das Bildnis für die Kunst der letzten drei Jahrzehnte ein tieferes Verständnis als für die Errungenschaften der siebziger und achtziger Jahre.

Die Vertrautheit des Verfassers mit dem zeitgenössischen Schaffen kommt besonders der Beurteilung der expressionistischen Richtung zugut. Was sich zu ihrer Rechtfertigung geltend machen läßt, wird von ihm in ansprechender Begründung vorgetragen. Waetzoldt erblickt im Expressionismus die Offenbarung eines der deutschen Kunst tief eingewurzelten Ausdrucksverlangens, das nicht wie alle naturalistische und impressionistische Kunst ein Spiegelbild der Außenwelt, sondern mit Linien und Farben das eigene Innenleben des Künstlers in der Erscheinung der Dinge wiederzugeben sucht. Diese Bestrebungen erscheinen ihm dem Schaffen eines Böcklin und Marées verwandt. Karl Hofer ist ja sogar aus dem Kreise der Deutschrömer hervorgegangen. Daß einzelne Expressionisten wie Weißgerber und Jäckel in der Tat bedeutende Werke aus freier Einbildungskraft geschaffen haben, berechtigt vielleicht noch mehr zu einem solchen Vergleich. Allein ihre wahren Wegweiser haben die Pechstein, Nolde und andere Spitzführer des deutschen Expressionismus doch unleugbar in van Gogh, Gauguin und Picasso. Der strenge Stilwille, in dem der Verfasser ein zweites Wesensmerkmal der neuen Richtung erkennt, hat nicht allzuviel mit der raumgestaltenden Plastik Marées' gemein, um so mehr hingegen wieder mit dem aus dem Auslande herrührenden Kubismus. Auch wird man schwerlich mit Waetzoldt in dem Zurückgreifen auf die unentwickelten Kunst-

formen der Negervölker oder der Südseeinseln und selbst des griechischen Archaismus und des Mittelalters eine Art Romantik sehen dürfen. Wie zwischen der ungewollten Naturfremdheit unentwickelter Kunstformen und dieser bewußten Schematisierung des Naturgebildes ein tiefer Gegensatz besteht, braucht nach der einschneidenden Kritik des Expressionismus von Fr. Landsberger (Der Cicerone 1919) hier nur angedeutet zu werden. Im Grund hat es der Expressionismus doch mehr auf die Erfüllung einer Theorie abgesehen, wenn uns diese Malerei gar die nackte Linien- und Farbensymbolik möglichst unter Abstreifung des gegenständlichen und stofflichen Augenscheins der Dinge erleben lassen will und einen Verzicht auf eine Seite malerischen Sehens, die wir nun einmal im gerahmten Tafelbilde beanspruchen. Wieviel eindrucksvoller vermittelt uns doch der blaue Dämmer, der in Böcklins Pietà den fahlen Leichnam Christi, den weißen Marmor und die Rosen einschließt, den Stimmungswert der Farbe, als es die im Widerspruch mit ihrer Naturfarbe in Blau gefärbten Tier- oder Menschengestalten irgend eines Expressionisten vermögen. Den stereometrischen Raumgehalt des menschlichen Körpers aber erfassen wir in der Verhüllung seiner natürlichen Bildung bei Marées gewiß ebenso sinnfällig und dabei ungleich wohltuender als in der kubistischen Umbildung. Die Stilisierung der Farbe und zumal der Form führt eben jenseits einer gewissen Grenze in der Malerei hinaus in das Ornamentale wie aus der Plastik ins Architektonische. Fruchtbare Aussichten bietet der Expressionismus daher nur für die dekorativen Aufgaben der ersteren, und in dieser Richtung fehlt es ihm auch nicht an selbständigen Ansätzen in der deutschen Kunst, — die Waetzoldt freilich kaum als solche bewertet. Was L. v. Hofmann im Figurenbilde und vor allem was Leistikow in seinen stilisierten Landschaften gibt, ist wohl ebenso berechtigter und sogar gesunderer malerischer Expressionismus wie die Landschaftphantasien der Pechstein und Genossen. Reinere Befriedigung als die Mehrzahl der letzteren vermag weit eher das expressionistische Stilleben mit seinem Hauptvorwurf, dem Blumenstück zu gewähren. Hier aber nähert sich wieder die Malerei am meisten der rein dekorativen Wirkung der Farbe.

In dem einschlägigen guten Kapitel sowie für die Landschaft weist der Verfasser mit feinem Verständnis nach, wie die farbige Übersteigerung der Wirklichkeit sich bereits in dem aus dem technischen Verfahren der Farbenzerlegung entspringenden Neoimpressionismus anbahnt, der auf deutschem Boden in P. Baum und C. Herrmann eigenartige Vertreter gefunden hat.

Das Schlußkapitel, das von dem Wandbild und nicht von einer gegenständlichen Bildgattung handelt, läßt wieder mehr als die drei mittleren die Klärung der entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge vermissen, — seltsamerweise, da Waetzoldt hier die leitenden Gesichtspunkte nun doch den Stilforderungen dieser Art von Malerei entnimmt. Wie und warum sich aber die monumentalen Schöpfungen des letzten halben Jahrhunderts auf die beiden Grundmöglichkeiten der Betonung der raumabschließenden Bedeutung der Wand oder ihrer illusionistischen Durchbrechung, wenngleich unter rhythmischer Belebung der Fläche, beziehen, wird nicht erschöpfend auseinandergesetzt. So treten die Gegensätze nicht deutlich genug und nicht einmal durchweg zutreffend hervor. An dieser Unklarheit trägt die Absonderung der Betrachtung von der des erzählenden Bildes, das gerade der Wandmalerei den bevorzugten Gegenstand der Darstellung liefert, die Hauptschuld. Die Einheitlichkeit der malerischen Anschauungsweise der führenden und zumal der frei gestaltenden Künstler, vor allem der Deutschrömer, wird dadurch geradezu verdunkelt. Wie im ersten Kapitel offenbart sich hier am fühlbarsten die eigentliche Schwäche des Buches, daß nämlich eine Fülle treffender und geistvoll ausgedrückter

Urteile über Kunstwerke, Künstler und Kunstströmungen nicht unter selbständig durchdachten theoretischen Leitbegriffen in große entwicklungsgeschichtliche Erkenntniszusammenhänge gebracht, sondern in das Schema der gegenständlichen Bildgattungen eingepreßt sind. An einer solchen ließ sich die Entwicklung durch den ganzen Zeitraum eben nur da einigermaßen befriedigend abhandeln, wo die malerischen Anschauungswerte und nicht der Bildstoff die Hauptaufgabe der künstlerischen Gestaltung ausmachen wie in der Landschaft und im Stilleben, oder wo dieser sich gleich bleibt wie beim Bildnis.

Sprechen wir nach der vorhergehenden kurzen Auseinandersetzung mit dem Verfasser nunmehr die Forderungen aus, die wir an eine Neuauflage des anregenden Büchleins zu stellen hätten [1]). Um den Stilwandel der deutschen Malerei seit 1870 verständlich zu machen, hätte nicht die Unterscheidung der Bildgattungen nach dem gegenständlichen Inhalt, sondern der Gegensatz der künstlerischen Anschauungsweise den übergeordneten Gesichtspunkt der Betrachtung hergeben müssen. Das Schaffen der einzelnen Künstler als der Träger des malerischen Ausdrucks brauchte darum keineswegs im Zusammenhange durch den ganzen Zeitraum verfolgt zu werden, sondern könnte immer noch eine vergleichende Würdigung innerhalb der verschiedenen Bildgattungen finden, nur müßte auch mit den letzteren gemäß ihrer jeweiligen Bedeutung öfters gewechselt werden. Eine solche stilgeschichtliche Darstellung bringt freilich weit höhere Anforderungen an die Durcharbeitung des Stoffes und an seinen Aufbau mit sich als die einfache Aufteilung desselben in fünf Abschnitte nach den Bildarten. Mehr noch als ihre Schwierigkeit mag jedoch den Verfasser der Zweifel geschreckt haben, ob die deutsche Malerei des letzten halben Jahrhunderts überhaupt eine geschlossene selbständige Entwicklung aufzuweisen habe. Daß für sie wie für andere europäische Schulen die sich in Frankreich vollziehende malerische Stilbildung mehrfach den Antrieb zu neuen Bestrebungen gegeben hat, wird selbst der befangenste Beurteiler zugeben müssen. Ebensowenig ist aber zu verkennen, daß in ihr schon die gleichgerichteten Ansätze zu diesen vorhanden waren, und daß der französische Einfluß somit nur fördernd und nicht einmal immer unmittelbar auf sie eingewirkt hat. Überdies kommt in ihr zur illusionistischen rein malerischen Oberströmung im Wirken unserer Malerdichter eine ganz eigenartige fast gleich starke koloristische Unter- oder Nebenströmung hinzu. Diese Doppelentwicklung läßt also zweifellos auch eine selbständige Betrachtung zu.

Versuchen wir nun, uns den Entwicklungsgang, wie er sich anscheinend dem Verfasser selbst im wesentlichen darstellt, mit ein paar Andeutungen und Ergänzungen klar zu machen. In der Hauptlinie zeigt die moderne deutsche Malerei unverkennbar zum mindesten bis um 1910 einen stetigen Fortschritt von einer noch halbzeichnerischen Auffassung bis an die Grenze malerischer optischer Illusion, — allerdings nicht erst seit 1870. Vom stilgeschichtlichen Gesichtspunkt bedeutet das Kriegsjahr keinen Wendepunkt und keinen neuen Anfang. Man müßte zum mindesten noch die sechziger Jahre hinzuziehen, in denen nach einem gewissen Schwanken im vorhergehenden Jahrzehnt der vorherrschende Kartonstil mit seinem Kolorismus in formauflösende malerische Anschauungsweise umgesetzt wird, wenngleich diese schon in der ersten Jahrhunderthälfte kaum bemerkt und doch in vollkommener

[1]) Die Besprechung war in der vorliegenden Gestalt bereits abgeschlossen und im Satze fertig gestellt, als der Unterzeichnete von dem Erscheinen einer zweiten vermehrten Auflage Kenntnis erhielt. Da die Anlage des Buches aber in ihr keine durchgreifende Umgestaltung erfahren hat, behalten die hier ausgesprochenen Wünsche ihre Geltung für die folgende.



Reife aus den Werken eines Kaspar Friedrich, Blechen, Menzel und anderer hervorbricht. Ihre spätere Fortbildung vollzieht sich seither ohne Riß, und doch zeigt ihr Verlauf einen bedeutsamen Einschnitt, nach dem sich die Betrachtung in zwei Entwicklungsstufen gliedern ließe. Bezeichnet wird er durch den vollen Einbruch der impressionistischen Freilichtmalerei um 1890. Am illusionistischen Gestaltungsprinzip gemessen (siehe oben), besteht zwar ungeachtet des heißen Kampfes der verschiedenen Richtungen in der damaligen Künstlerschaft kein tiefer Gegensatz zwischen ihr und der vorhergehenden Stilphase, die Waetzoldt als die naturalistische kennzeichnet, sondern nur eine etwas veränderte Zielsetzung. Wollen wir aber die letztere auf einen gleichartigen Begriff bringen, so werden wir das Kunstwollen der siebziger und zumal der achtziger Jahre vielleicht am treffendsten als Aufstieg zur Tonmalerei begreifen. Auf das Zusammenstimmen der Farbenwerte der Natur zum Einheitston richtet sich das Hauptbemühen eines Leibl so gut wie eines Knaus, dessen Spätwerke in dieser Hinsicht neben Menzel mehr Beachtung verdient hätten, als ihm Waetzoldt zuteil werden läßt. Was diese Meister aber noch mittels feiner neutraler Übergangstöne zu erreichen suchen, strebt der malerische Impressionismus durch die allgemeine Aufhellung der Palette an. In ihren Frühwerken arbeiten jedoch auch Liebermann und Uhde wenigstens im Innenraum noch reichlich mit gebrochenen Farben, und besonders der letztgenannte ringt noch wie seine Vorgänger mit den Tiefenschatten. Wie sie, so schreitet vollends der frühere Weggenosse Leibls Trübner ohne Sprung zu der farbenfreudigeren Freilichtmalerei fort, die jener nicht mehr erreichte, wie er auch noch in der formzersetzenden Pinselzeichnung hinter den anderen zurücksteht. Im Gegensatz zur illusionistischen Hauptströmung richtet sich das Schaffen der Malerdichter dieser ersten Entwicklungsstufe auf die koloristische Stilisierung der Erscheinungswelt und auf die Klärung ihrer plastischen Werte sowie des Raumes durch die letzteren und nicht durch seine optische Vereinheitlichung. Die Deutschrömer unter sich und Hans Thoma weisen aber erhebliche Unterschiede auf, und diese treten auch in ihren monumentalen Schöpfungen entsprechend hervor. Am fernsten hält sich Feuerbach von einer zerfließenden malerischen Formengebung. So hat er denn auch als Nachzügler der Kartonmalerei im Gastmahl des Plato das letzte und wohl bedeutendste Wandbild des raumabschließenden Flächenstils geschaffen, dessen Zersetzung sich bereits in Kaulbachs Berliner Treppenfresken vollzieht. In der Folge vermag aber auch er sich nicht ganz dem Einfluß der erstarkenden malerischen Anschauungsweise zu entziehen, die sogar in den Wandmalereien Böcklins und Marées' zur Geltung kommt. Alle ihre Versuche, einen neuen Monumentalstil zu schaffen, wie auch die Arbeiten eines Prell und anderer mehr zielen nur auf die farbige Rhythmisierung der Wand ab, die Marées im Neapler Fischerbilde am vollkommensten erreicht.

Dieselbe Zwiespältigkeit des Kunstwollens — sie entspricht einer allgemeinen kunstgeschichtlichen Gesetzlichkeit [1] — zeigt nun auch die jüngste deutsche Malerei auf ihrer zweiten Entwicklungsstufe seit den neunziger Jahren. Wie sich die formauflösende Anschauungsweise in der Freilichtmalerei (und nicht minder in der Behandlung des Innenraumes) über Liebermann und die jüngeren Impressionisten wie Slevogt, Dettmann, Corinth und andere bis in den Neoimpressionismus hinein zuspitzt und erschöpft, hat Waetzoldt mit verständnisvoller Beobachtung an den einzelnen Bildgattungen zu erfassen gewußt. Die Gedankenmalerei dieses Zeitraums steht nicht in ganz eindeutigem Gegensatze zur illusionistischen Hauptströmung.

[1] Siehe meine Grundlinien u. krit. Erörterungen zur Prinzipienlehre d. Kunstwissenschaft 1917, S. 64.



Die kurzlebige symbolistische Richtung, vertreten durch Fr. Stuck und geringere Böcklin-Nachahmer, wie Hengeler, teilt mit ihr die malerische Behandlung der Form, hat aber mit der zweiten, stärkeren Nebenströmung die koloristische Stilisierung der Farbengebung gemein. Diese bedeutsamere Richtung nimmt die Wendung der Deutschrömer zur plastischen Anschauungsweise auf, obgleich ihr Bahnbrecher Klinger vom Impressionismus herkommt. Es ist bezeichnend, daß Waetzoldt dem Maler der blauen Stunde erst beim Wandbild gerecht wird. Und doch ist Klinger nicht nur in der Quelle (Dresden) und in der Pietà (ebenda), in der sich die Form bereits zu voller Schärfe verfestigt hat, sondern sogar in der Kreuzigung mit ihrem gesteigerten Kolorismus noch ein echt impressionistischer Freilichtmaler. Mit dem Christus im Olymp und in den allegorischen Wandgemälden für Leipzig und Hamburg kommt dann zur Plastik der Gestalten ihre reliefmäßige Aufreihung in einem Plan hinzu, die landschaftlichen Hintergründe aber bewahren bis zuletzt die illusionistische, wenngleich durch helle Luft und Wasserflächen gebundene Raumanschauung. Neben Klinger hätten als Malerplastiker Greiner zum mindesten Erwähnung, Schneider, Haider und Böhle mehr Berücksichtigung verdient. Es sind zugleich die starken Zeichner dieser Zeit. Einen weiteren Schritt zum dekorativen Linienspiel bedeuten die Weimarer Museumsfresken Hofmanns und Klimts Wiener Allegorie und den ersten zur Wiederbelebung des Flächenstils. Eine Fortbildung des letzteren dürfen wir vielleicht von den Expressionisten erhoffen, wenn sie auch erst vereinzelte Anläufe dazu genommen haben wie H. Nauen in den Wandmalereien auf Burg Drove. An der farbigen Rhythmisierung der Wand halten hingegen die Illusionisten fest wie A. Kampf in seinem Berliner Aulabilde, — nicht etwa im Gegensatze zu Marées' Neapler Fresken, wie der Verfasser meint, sondern in grundsätzlicher Übereinstimmung mit ihm.

Um den angedeuteten stilgeschichtlichen Entwicklungsgang übersichtlich zu machen, wäre die Betrachtung etwa in folgender Abwechslung gemäß der Bedeutung des Gegenstandes für das jeweilige vorherrschende Kunstwollen der Bildgattung anzustellen. Ich möchte sie nur als Vorschlag einer leicht durchzuführenden Umteilung des Stoffes dem Verfasser zur Erwägung unterbreiten. Im ersten, die siebziger und achtziger Jahre umfassenden Teil sollte die Darstellung ihren Ausgang von dem Handlungsbilde einschließlich des monumentalen nehmen. An dieses wäre das Bildnis und dann wohl am besten das Stilleben anzuschließen, das als Vorwurf den Gegenpol bezeichnet, mit ihm aber die nahräumige Anschauung gemein hat. Die Landschaft, in der die rein optische Spiegelung der Erscheinungswelt sich dem Weitraum zuwendet, wäre zuletzt abzuhandeln, — im zweiten Teil hingegen an erster Stelle, so dass sie in geschlossenem Zusammenhange in den Mittelpunkt der Gesamtbetrachtung rücken würde, wie es ihrer Rolle in der malerischen Stilbildung der impressionistischen Richtung entspricht. Die Entfaltung der letzteren in den anderen Bildgattungen müßte dann in rückläufiger Folge durchgeführt werden. Auch die Abspaltung der expressionistischen Strömung und der gegenwärtige Stand der Dinge würde dann wieder im Handlungsbilde am klarsten herausspringen. Die Hoffnung, daß dem Expressionismus aus dem Völkerringen mächtige neue Antriebe monumentaler Gestaltung erwachsen würden, kann sich nicht mehr erfüllen. Sie werden ersterben, wie in unserer Kriegslyrik. Ist unsere Kunst im Niedergange begriffen oder im Aufstieg als Verkünderin einer Zeit strenger Selbstzucht und harter Arbeit? Das ist die Schicksalsfrage, die wir an die Kunst wie an unsere gesamte Kultur zu richten haben.

Berlin-Steglitz. O. Wulff.

